„Мрак среди дня"
„Карусель"

„Крыша"
„Высота"

Искусство кино

9

1957

„Наш двор"

„Канал"

„Смерть, подкравшаяся тайком"

„Пропавшие"

СОДЕРЖАНИЕ

На 1-й и 2-й страницах обложки—кадры из фильмов достоенных премий на Международном кинофестивале в честь VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

9
СЕНТЯБРЬ
1957

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Гр. Александров

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ

Сорокалетие Великой Октябрьской социалистической революции народы Советского Союза встречают величественными победами во всех областях хозяйственного и культурного строительства.

Могучий прогресс чувствуется во всем: смотришь ли на карту освоенных целинных земель, изумляешься ли грандиозному размаху строительства на Волге и Ангаре, любуешься ли конструкциями современных советских самолетов, радуешься ли возрастающему изобилию молока, мяса и масла,—каждый день советской действительности приносит невиданные масштабы строительства и роста народного благосостояния. Вперед и вперед по ленинскому пути, к высотам коммунизма ведет народы нашей страны Коммунистическая партия.

В опубликованном недавно партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» — изложении ряда выступлений Н. С. Хрущева — развернута величественная картина самоотверженного труда советского народа, выдающихся успехов в подъеме сельского хозяйства, промышленности и общего благосостояния трудящихся. Высказывания Н. С. Хрущева проникнуты важной и точной мыслью, которая является как бы сверхзадачей любого произведения социалистического искусства: **«Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма».**

Вот генеральная линия развития всего нашего искусства, в том числе и кинематографии. Если с этой точки зрения посмотреть на всю историю развития советской кинематографии, то можно убедиться, что в тех случаях, когда фильмы соответствовали этим целям, решали эту задачу, они достигали всенародного успеха и становились классикой киноискусства.

Сегодняшний день социализма, окружающая нас действительность насыщены новым, еще небывалым и невиданным. И вызывает досаду тот факт, что на наших экранах нередко появляются тусклые кинокартины, далекие от жизни, от тех насущных вопросов, на которые хотят получить ответ миллионы зрителей.

Исторический XX съезд КПСС развернул грандиозную программу деятельности советского народа, создав условия для нового подъема и расцвета всех областей человеческого творчества в нашей стране, в том числе и советского кино. Но в картинах, которые вышли после съезда, эти возможности реализованы совершенно недостаточно. Многие наши фильмы очень слабо, неполно показывают те великие исторические преобразования, которые произошли и происходят в окружающей нас действительности. Много перепевов прошлого встречаем мы в темах, в сюжетах, в постановочном решении фильмов. Вызывает удивление то обстоятельство, что в настоящее время на киностудии «Мосфильм», например, подавляющее большинство картин делается на материале прошедших лет и только немногие фильмы посвящены современной жизни, современным проблемам, современным темам.

Еще не так давно говорилось и писалось, что надо выпускать больше кинокартин. Советское кино достигло больших успехов в этом отношении. Проделав огромную работу, деятели кино добились того, что в этом году наши студии выпустят около 100 полнометражных художественных фильмов. Нет сомнения, что задача—выпускать к концу пятилетки не менее 120 полнометражных художественных фильмов в год—будет успешно решена. Но **количество** сейчас должно перейти в новое **качество**, а это качество зависит от тесной связи киноискусства с жизнью народа, с теми грандиозными деяниями, которые он совершает на стройке коммунизма. Мы должны объявить борьбу выпуску бездумных картин, которые не отвечают интересам зрителя, не волнуют его, остаются в стороне от больших и важных тем, выдвигаемых жизнью.

Главная цель нашей литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма. А кто хочет быть с народом, тот всегда был и будет с партией. Коммунистическая партия всегда придавала и придает первостепенное значение литературе и искусству в деле коммунистического воспитания трудящихся. Было бы большим заблуждением думать, что в наших условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала новые условия и выдвинула новые общенародные задачи во всех областях человеческой деятельности.

27 августа 1919 года великий Ленин подписал декрет СНК РСФСР о переходе фотографической и кинематографической промышленности и торговли в ведение Наркомпроса. Этот декрет заложил основы создания нового, социалистического киноискусства. И в то время, когда многие близорукие люди считали кино незаконнорожденным детищем фотографии и театра, Ленин увидел огромные перспективы развития киноискусства и назвал его еще тогда самым важным из искусств.

Принципиальное значение кино было поднято на небывалую дотоле высоту. Перед социалистическим киноискусством встали те же задачи, что и перед партийной, коммунистической печатью. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной торгашеской кинематографии, в противовес буржуазному карьеризму и индивидуализму, в противовес погоне за наживой социалистический пролетариат выдвинул принцип партийной литературы, партийного искусства. Мы вправе сказать, что организация советского государственного кино ставила перед киноискусством задачу «стать частью общепролетарского дела», стать колесиком и винтиком великого механизма, приводимого в движение авангардом рабочего класса. Был выдвинут новый принцип, по которому дело кино не должно быть орудием наживы частного лица или группы лиц; оно не должно быть вообще идивидуальным делом, независимым от общепролетарского дела.

В. И. Ленин говорил, что кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес, но, что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс (В. Бонч-Бруевич, «Воспоминания о Ленине»).

Новые задачи, новые принципы социалистической кинематографии освободили ее от буржуазного лицемерия, от власти денежного мешка, от подкупа, от необходимости быть содержанкой «пошлых спекулянтов».

Генеральная линия социалистического искусства состоит в том, что оно ставит своей целью эстетическое отражение нового, социалистического мира—и на этой основе воспитание строителей новой жизни. Перед нами стоит задача запечатлевать в искусстве черты нового, прогрессивного, передового и делать его видимым для всех. Борьба нового со старым, прогрессивного с реакционным является основным конфликтом в драматургии современного социалистического кино.

Главным героем социалистического искусства является передовой человек эпохи строительства коммунизма. Такого героя никогда и нигде не было прежде. Перед нашим искусством стоит задача—новаторски решать большие темы современности, проникать в новые области социальной жизни. И, я думаю, для того, чтобы решать эти задачи, нам следует выйти на необъятные просторы нашей страны и направить свой объектив в гущу самой жизни, врезаться в действительность, отражать ее в активном революционном развитии.

В социалистическом обществе сформировался новый тип зрителя. В наши кинотеатры приходит человек новой морали, нового мировоззрения, хозяин своей судьбы, который требует от нас правды, честности, ясности, принципиальности и положительного примера. Наш советский зритель предъявляет киноискусству не существовавшие никогда ранее высокие требования. Это возлагает на каждого из нас особую ответственность. Мы выступаем с художественными произведениями не только от своего имени, но и во имя всенародного дела, дела коммунизма.

Для такого искусства требуется новое, современное содержание, а новое содержание требует и новых, ярких, увлекательных форм. Конечно, успехи советского киноискусства были бы невозможны без использования того богатства, которое было накоплено человечеством, мировой культурой, без творческого освоения лучших традиций прошлого. Но успехи наши невозможны и без решительного движения вперед, без смелого открытия новых путей.

Выступления Первого секретаря ЦК КПСС товарища Н. С. Хрущева с новой силой выражают партийную точку зрения на задачи и цели литературы и искусства и призывают к активному их участию во всенародном деле строительства коммунизма. Сейчас, когда агонизирующий капиталистический мир мобилизует все силы на идеологическую борьбу против принципов марксизма-ленинизма, когда реакционные круги Запада выпускают потоки литературы и кинофильмов, направленных на дискредитацию и опорочивание нашего великого дела, активная идеологическая роль советского кино приобретает особое значение. Миллионы людей за рубежом судят о нас по нашим фильмам. А между тем многие наши кинокартины плетутся в хвосте событий. Это надо осознать и творческим и руководящим работникам советской кинематографии. Надо решительно перестроить нашу работу так, чтобы подавляющее большинство советских кинокартин было посвящено самым насущным вопросам современности.

Наши картины должны поднимать человеческие души на такую высоту, с которой можно было бы окинуть взором всю жизнь и увидеть дорогу в будущее. Мы не должны быть эмпириками, ограничивающимися внешней стороной событий, мы не имеем права цепляться за случайные факты, скользить по их поверхности. Наш художнический долг—вскрыть глубокую связь жизненных явлений, бороться с узким, беспринципным делячеством, добиваться того, чтобы в наших фильмах советский зритель охватывал общие цели борьбы за коммунизм и видел перспективы развития нашего государства.

Товарищ Н. С. Хрущев справедливо отмечает значение творческих союзов в деле идейного воспитания работников литературы и искусства, вооружения их марксистско-ленинской теорией, правильным пониманием политики Коммунистической партии.

Партия стоит за консолидацию, сплочение всех творческих сил на принципиальной основе, а не за счет уступок и отступлений от принципов марксизма-ленинизма. В интересах этой консолидации нужно усилить принципиальную критику и самокритику.

Оргкомитет Союза работников кинематографии должен развить большую воспитательную работу вокруг нового партийного документа, определить и уточнить практические пути осуществления задач, намеченных этой важной для каждого из нас программой действий.

Во всемирном идейном соревновании коммунизма и капитализма кинематографу должна принадлежать активная и важная роль. Наше идейное оружие, каким является и советское кино, должно быть в исправности и действовать безотказно. Деятели литературы и искусства—это активные борцы за коммунизм. На их лучших произведениях воспитываются миллионы советских людей.

Встречая 40-ю годовщину Великого Октября, работники советского киноискусства преисполнены решимости выполнить свой творческий долг перед социалистической родиной, перед всем человечеством, перед нашей славной и героической эпохой.

Александр Зархи

ДЕЙСТВИЕ ПРОИСХОДИТ В НАШИ ДНИ

В жизни нашей кинематографии новое возникает быстро. Еще совсем недавно мы радовались количественному росту кинопроизводства. Теперь один только количественный рост производства фильмов нас уже не радует—зато появляются такие фильмы, как «Сорок первый», «Тихий Дон», «Сестры», интересный, хотя и спорный фильм «Летят журавли», и мы верим, что советская кинематография делает новый качественный скачок.

Однако связи советской кинематографии с жизнью советского общества недостаточны—и мы полностью согласны с Н. С. Хрущевым, предъявляющим киноискусству от имени Центрального Комитета КПСС серьезнейший счет. Наше киноискусство действительно отстает от требований времени.

В чем причина?

Недавно я обратился к моему другу с вопросом:

— Почему ты не ставишь современные фильмы?

Мой старый товарищ искренне удивился.

— То есть как это я не ставлю современные фильмы? Ты видел на днях мою новую работу и даже хвалил ее!

— Совершенно верно. Но действие в фильме происходит пятнадцать лет назад.

— А разве это не современность?

— По-моему, современный фильм—тот, о котором можно сказать: «действие происходит в наши дни».

— Ты упрощаешь вопрос. Любая картина о советских людях—современная картина. Не имеет значения, когда происходит действие—в сороковых, тридцатых или даже двадцатых годах. Темы наших дней возникли не сегодня—вся жизнь советского общества—это современность в широком смысле слова.

— Я за более точный смысл этого слова. Лично я считаю современным тот фильм, в котором ставятся проблемы именно наших дней. Тот фильм, в котором оживает атмосфера наших дней. Тот фильм, герои которого взволнованы сегодняшними проблемами жизни страны.

— Нет, это упрощение вопроса. Иногда надо отойти на некоторую дистанцию от событий, чтобы лучше увидеть и понять их.

Так снова разгорелся спор, который не раз возникал между кинематографистами. Это далеко не новый спор. Он происходит иногда и в душе художника, который искренне хочет быть во всех отношениях деятельным современником, но в то же время колеблется, сомневается, отстоялся ли «жизненный материал» достаточно, чтобы стать предметом искусства. Соблазн обратиться к «отстоявшемуся» материалу велик—тут и знакомые проблемы с известными решениями, и характеры, которые угадываются по двум-трем признакам, и целый арсенал выразительных средств, не раз испробованных и доказавших свою силу. Другое дело проблемы наших дней и выразительные средства, которые требуют обновления, открытий, как только художник обращается

к окружающей его жизни. Не мудрено, что соблазн часто берет верх над свойственной, в сущности, каждому талантливому художнику страстью к открытиям.

Да, это спор не редкий и не новый. Новое в нем, пожалуй, то, что он происходил в канун сорокалетия Советского государства. Сорок лет насчитывает история нашей социалистической страны! А ведь каждое десятилетие, каждое пятилетие, даже отдельные годы истории нашей страны были насыщены крупнейшими событиями, наложившими свой неповторимый облик на людей, на все, чем живет человек. Конечно, очень многое сближает, скажем, комсомольцев двадцатых годов с комсомольцами сороковых, пятидесятых годов. И все же у комсомольцев наших дней свой духовный облик, свои интересы, свои особенности—художник должен увидеть и запечатлеть их. То, что было современностью для художника двадцатых годов, стало уже историей—прекрасной историей Советской страны. На наших глазах некоторые современные темы стали историко-революционными темами. Надо работать над ними—но надо помнить и о том, что современность ушла далеко вперед, а тесная связь искусства с жизнью предполагает обращение к новым темам, выдвинутым самой жизнью. Я не сомневаюсь, что Владимир Маяковский, будь он сейчас среди нас, писал бы лирические стихи, публицистические драмы о борьбе колхозников за изобилие мяса, молока, потому что Маяковский был поистине современным художником. И эти вопросы текущей «повестки дня» были бы подняты им до огромных художественных обобщений. Не надо клясться в верности традициям Маяковского—надо следовать им!

...Но я слышу скептический голос: «Не призываете ли вы нас делать фильмы-однодневки?» Мне думается, что «однодневки» возникают вовсе не тогда, когда художник обращается к «злобе дня». Однодневок, написанных на исторические темы, было вовсе не меньше, чем «актуальных» однодневок. Все дело в мастерстве и общественной позиции художника. В самом деле, «Анна Каренина» и «Госпожа Бовари» были произведениями, о которых современники могли сказать: «действие происходит в наши дни». То же самое—«Три сестры», «Вишневый сад», да и все другие бессмертные произведения Чехова. Самые злободневные стихи Маяковского, которые кое-кем считались «однодневками», ныне вошли в хрестоматии. Подобных примеров не перечесть. А опыт нашего киноискусства подтверждает, что оно создавало лучшие фильмы именно тогда, когда было тесно и впрямую связано с жизнью. Об этом говорит опыт Александра Довженко в «Земле» и «Аэроградe», Фридриха Эрмлера в «Великом гражданине», Сергея Герасимова в «Комсомольске», «Учителе», Ивана Пырьева в «Партийном билете», «Свинарке и пастухе», Юлия Райзмана в «Машеньке» и «Уроке жизни», Леонида Лукова в «Большой жизни»—примеров достаточно много!

Какую радость испытываешь, когда удается открыть хоть одну черту нового в жизни и утвердить ее в фильме—это радость «первого слова», радость творческого открытия. Без нее, думается, жизнь каждого из нас лишена самых больших волнений.

Если представить себе, над чем сегодня работают твои друзья, то видишь, что многие из них посвятили свои силы прекрасным историко-революционным темам, которые, конечно, долго еще будут вдохновлять художников,—и это вполне понятно. Но кто *сегодня* работает над *сегодняшней темой*?

Может быть, Эрмлер, или Герасимов, или Калатозов, или Луков? Не стану перечислять имена наших ведущих режиссеров. Почти все они заняты прекрасными, но не сегодняшними темами. Об этом стоит задуматься.

Стоит задуматься и над тем, что режиссерская молодежь чаще всего избирает тот же путь. Немногие из них заняты темами наших дней. А большинство молодых— Г. Чухрай, А. Алов, В. Наумов, В. Басов, С. Самсонов—обратило свои взоры к событиям прошедших лет.

Это стало серьезной проблемой.

...Вернемся к тому спору, с которого мы начали эти заметки. Мой собеседник в конце концов согласился с тем, что работа над современной—в точном смысле этого слова—темой есть самая интересная и самая важная задача в искусстве. Но тут же он задал мне обычный вопрос:

— А сценарий? Где я возьму такой сценарий?

Что и говорить, вопрос нелегкий. Что сказать в ответ?

Глупо умалять роль писателя, значение драматурга в нашем искусстве. Но скажу все же, что часто первым инициатором создания фильма является режиссер. От его чутья к современной проблематике зависит очень многое. Часто, увлекшись темой, он сам находит писателя, способного воплотить эту тему в сценарии. Часто он подсказывает писателю верное решение. И он всегда нужен писателю как советчик, товарищ, как первый слушатель. Просто как собеседник в то время, когда пишется сценарий. Пусть теоретики всесторонне разберутся в этом вопросе, но ведь все мы знаем, что лучшие фильмы рождаются только в теснейшем содружестве писателя и режиссера. Режиссер не может ждать, когда сценарный отдел обеспечит его необходимыми «исходными данными» для творчества, для тесной связи с жизнью.

Коснусь в связи с этим еще одной проблемы. Мне кажется, художник иногда предпочитает исторический материал современному только потому, что «историческая дистанция» как бы отсеивает житейские мелочи, обобщает жизненные явления, помогает увидеть жизнь в главных ее закономерностях,—а это всегда увлекательно для настоящего художника. Сталкиваясь лицом к лицу с современной жизнью, мы не всегда умеем увидеть за внешним внутреннее, за случайным—закономерное, за поверхностью—суть. Мы часто видим арифметику жизни, а ведь надо распознать ее алгебру, чтобы не запутаться в мелочах, не впасть в натурализм, не потерять перспективу. Иной из нас, будучи человеком впечатлительным и увидев в жизни что-нибудь дрянное, теряет перспективу и создает произведение ложное. Мы должны воспитывать в себе умение исследовать сегодняшнюю действительность с позиций завтрашнего дня—то есть мысленно отходить на ту дистанцию, которая так помогает увидеть и понять жизненный материал.

Нам сейчас нетрудно увидеть, что именно в советских людях двадцатых годов было случайным, наносным, временным и что было в них истинно прекрасным. Надо научиться вот так же смотреть и на людей пятидесятых годов—тогда нас не будут сбивать с толку отрицательные черты в людях, в быту, нечто такое, что не соответствует нашему представлению о строителях коммунизма. Надо уметь увидеть эту диалектику жизни, распознать, как положительное побеждает отрицательное, тогда мы не изменим жизненной правде. Тогда нам нечего бояться тяжелых сторон жизни, мы не впадем ни в приторность, ни в фальшь. Мне кажется, уметь подойти к действительности как к истории—важнейшее качество художника!

Духовная красота современника—в его творческом труде, делающем реальным план построения коммунизма.

Неужели же радость труда, радость творчества—кем-то сочиненный миф, а на самом деле существуют и вечно живут только радости любви, счастливой семьи? Весь опыт нашей жизни опровергает такое бедное представление о человеческих радостях и горестях.

Прекрасное издали рассмотреть легче, чем вблизи.

Лицом к лицу
Лица не увидать.
Большое видится на расстоянии.

Поэт прав. Но поэт, художник призваны вносить поправки в это свойство человеческого восприятия.

Необходимо сказать и еще об одной стороне дела. Мы хотим показать в искусстве оптимизм советского человека. Как же к этому прийти?

Иногда думают: надо показать на экране улыбающуюся комсомолку, и тогда зритель будет улыбаться; надо показать веселую пляску—и зрителю станет веселее. Да, улыбающемуся лицу вы ответите улыбкой, а глядя на удалую пляску, сами захотите сплясать—таков элементарный закон психологии. Но законы искусства намного сложнее.

У нас было сделано много фильмов о труде—далеко не все они остались в памяти зрителей. Зато навсегда запомнился старый мастер Бабченко (из «Встречного» Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича), который, пройдя через горести, обиды, недоверие, добивался торжества своей рабочей правды: турбина, налаженная им, выдержала все испытания. Пятак, поставленный ребром на турбине для доказательства точности наладки, не падал от вибрации—это было не только «техническое», но и в глубоком смысле слова человеческое торжество.

Чувство большой, непреходящей радости вызывает у нас не красивая улыбка и не просто хорошо работающие люди, а герой, который, пройдя через многое трудное в жизни, обретает истинный смысл жизни. Радость преодоления трудностей, которую нам дает такое произведение искусства, остается в наших душах на долгие годы, навсегда. Такими образами героев прославилась советская художественная классика.

Звать писателя к созданию таких произведений, которые несут зрителю не минутную, а долгую животворную радость,—в этом задача советского кинорежиссера, а не в том, чтобы, получив аккуратно написанный литературный сценарий, наметить, где должен быть крупный, средний план и какого метража требуют улыбки и слезы персонажей.

Алексей Спешнев

ЯСНОСТЬ ЦЕЛИ

Опубликованная недавно статья Н. С. Хрущева с новой силой утверждает ленинские идеалы и принципы социалистического искусства.

Партия говорит нам: советские художники, приближайте своим трудом коммунизм! Разве есть в мире цель достойней и выше?

Размышляя об этом, мы не можем признать положение в нашей кинематографии вполне благополучным.

Рост выпуска фильмов—явление само по себе отрадное—не был подкреплен в студиях серьезным тематическим планированием. Сценарные планы студий стали формироваться стихийно, главным образом на основе творческих намерений режиссуры, а не замыслов писателей, ближе стоящих к жизни. Необходимость выпуска большого количества фильмов привела кое-где к недопустимому снижению требовательности по отношению к кинодраматургам и режиссерам. Все это в существенной мере определило мелкие идейные масштабы известной части кинематографического репертуара, появление ряда серых, духовно бескрылых произведений.

Для расцвета киноискусства сейчас, как никогда прежде, необходимы новые художественные идеи, чтобы выразить новое историческое содержание жизни нашего народа.

Задачи такого масштаба требуют высококвалифицированного практического руководства производством фильмов. Сегодня уже нельзя конкретно руководить, заслоняясь от жизни и живых художественных проблем догматическими, начетническими фразами. Не только художник, но и редактор обязан знать жизнь, если он хочет, чтобы его советы принимались с благодарностью и уважением. Нельзя рассуждать о труде и быте рабочих и колхозников, годами сидя в кабинетах.

Все мы должны следовать поучительному примеру руководителей партии и в первую очередь Н. С. Хрущева, который много ездит по стране и в мельчайших деталях знает жизнь советских людей самых различных слоев и профессий.

В самом заголовке, под которым напечатано изложение выступлений Н. С. Хрущева,—«За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»—вновь выражен главный совет нам, художникам.

Как наладить и развивать эту более тесную связь? Возродить опыт писательских поездок тридцатых годов? Шире практиковать творческие командировки? Думается, в каких-то случаях и это полезно, но радикально решить проблему таким образом нельзя. Кинодраматург должен не наблюдать и «со стороны» изучать материал, а жить в нем, жить жизнью своих будущих героев—только в этом случае способна возникнуть объемная правда бытия в сценарии и на экране. Между тем биографии многих наиболее зрелых в профессиональном отношении сценаристов не пересекаются с материалом современной им жизни завода, стройки или деревни.

Разумеется, бывает и так, что решающим фактором является, так сказать, духовная биография художника. Но при всех условиях «знать—это значит жить». И это ведет

нас к мысли о том, что необходимо создать на студиях такую творческую атмосферу, чтобы кинодраматурги, режиссеры, редакторы находились в самой гуще жизни; окружить труд сценариста столь серьезным уважением, чтобы писатели с широким жизненным опытом не только пришли в кино, но и увлеклись им, овладели его огромными возможностями.

Сегодня все честные художники, партийные и беспартийные, остро ощущают идейную борьбу между двумя мирами—миром прошлого и миром будущего. «Потому что они,—заявляет французский писатель Пьер Декс,—на передовой линии фронта, в авангарде тех, кто атакует старый мир и стирает белые пятна на картах человеческих возможностей... Здесь не пожалуют никаких прав, кроме права сражаться. Но именно здесь,—как это ни неприятно для некоторых мудрецов,—сталкиваются антагонистические силы». Так отвечает своим идейным противникам французский писатель, выступая в защиту принципов социалистического реализма.

Партия призывает нас бороться своим творчеством за лучшее в человеке, за солидарность между людьми труда, бороться против звериных чувств, порожденных капитализмом, за утверждение новой, коммунистической морали.

Созидание коммунистического общества—это движение: кто остановился и решил отстаивать свой «покой», свою неподвижность, тот лишил себя смысла существования, надежды, убил свое творчество. Счастлив, кто в пути, кого не ослепляет пыль житейских пустяков.

Тов. Н. С. Хрущев говорит: «В жизни, в действительности наряду с положительным всегда существует и отрицательное, порою рядом с цветами растет бурьян. В отображении действительности все зависит от автора. Если он стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помогать народу строить новое общество, расчищать путь в борьбе за построение коммунизма, такой писатель, художник, скульптор, композитор найдет достаточно хороших примеров в жизни рабочих, колхозников, интеллигенции, в жизни отдельных людей, коллективов предприятий, колхозов, совхозов и сумеет, противопоставив отрицательному, поддержать положительное, правдиво показать его в ярких красках».

Партия советует нам: надо утверждать уверенность в победе света, не скрывая, что между землей и солнцем тянутся туманы и мчатся бури. Нам незачем хитрить с фактами и создавать ситуации, где силы зла играют в поддавки с силами добра. Важно главное—чтобы сердце художника было обращено к свету, а разум с помощью опыта умел анализировать синоптику мировой борьбы.

Кинолетопись ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ

НА ФРОНТ. МОСКВА. КИНОХРОНИКА, 1941

ЗАПИСЬ В НАРОДНОЕ ОПОЛЧЕНИЕ, 1941. «РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ»

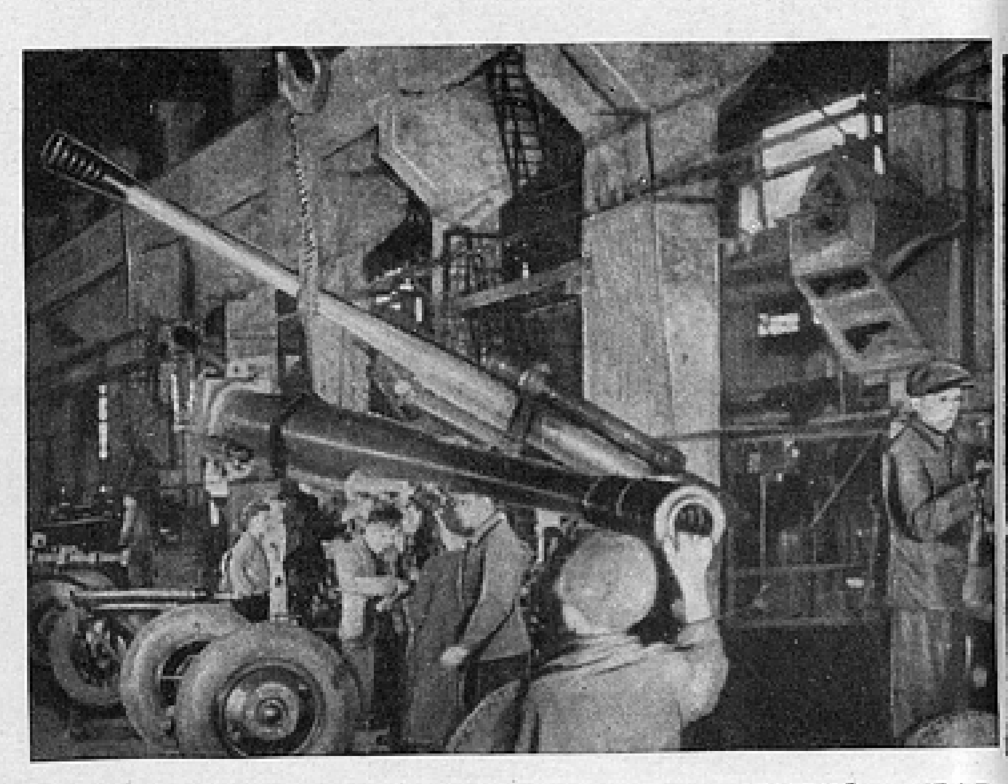
БОИ НА ПОДСТУПАХ К ГОРОДУ КАЛИНИНУ. «РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ», 1942

СООРУЖЕНИЕ БАРРИКАД В МОСКВЕ, 1941. «РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ»

ПАРТИЗАНЫ В КУБАНСКИХ ПЛАВНЯХ. КИНОХРОНИКА. 1943

УЛИЧНЫЕ БОИ В СТАЛИНГРАДЕ. «СТАЛИНГРАД». 1943

ВЫСАДКА МОРСКОГО ДЕСАНТА. 69 «ПАРАЛЛЕЛЬ». 1942

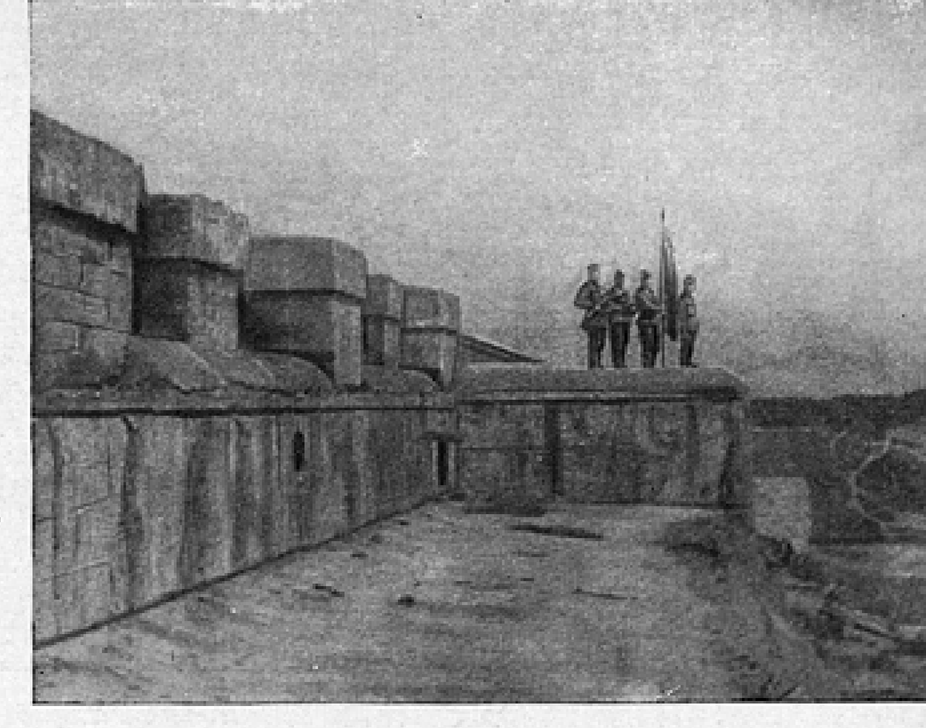


НА АРТИЛЛЕРИЙСКОМ ЗАВОДЕ. ЦЕХ СБОРКИ ОРУДИЙ. «УРАЛ КУЕТ ПОБЕДУ». 1943

ПРОТИВНИК ОБСТРЕЛИВАЕТ «ДОРОГУ ЖИЗНИ» ЧЕРЕЗ ЛАДОЖСКОЕ ОЗЕРО. «ЛЕНИНГРАД В БОРЬБЕ». 1942

СОВЕТСКИЕ ТАНКИСТЫ ВСТУПАЮТ В ОРЕЛ. «ОРЛОВСКАЯ БИТВА». 1943

Н. С. ХРУЩЕВ ВЫСТУПАЕТ НА МИТИНГЕ В ОСВОБОЖДЕННОМ ХАРЬКОВЕ. «БИТВА ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ». 1943



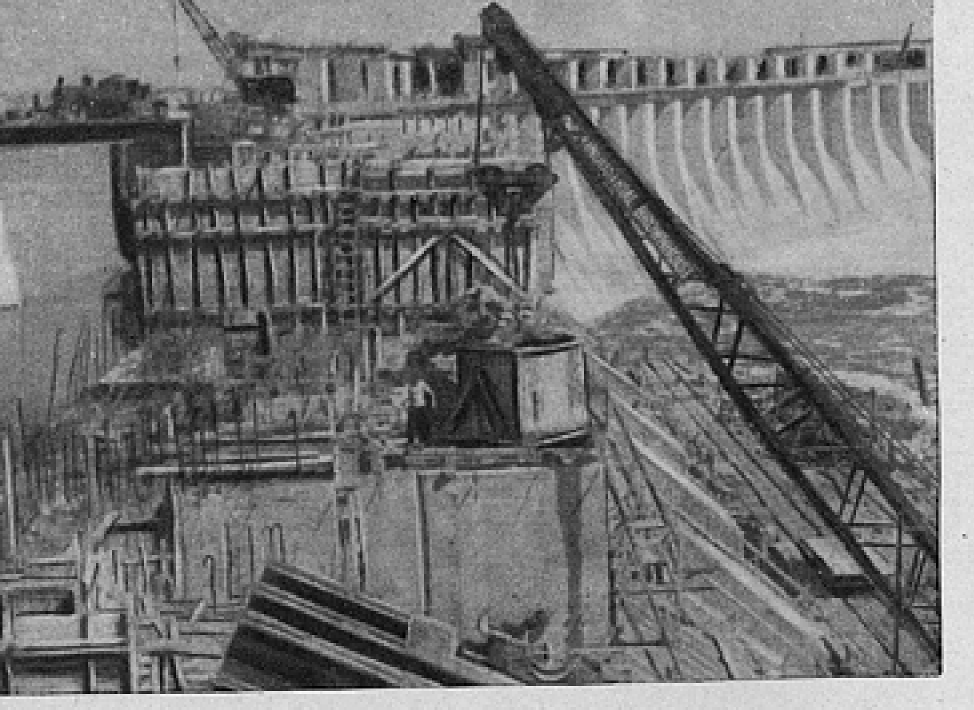
ВОДРУЖЕНИЕ КРАСНОГО ЗНАМЕНИ НА РАЗВАЛИНАХ БРЕСТСКОЙ КРЕПОСТИ. КИНОХРОНИКА. 1944.

ЖИТЕЛИ СОФИИ ВСТРЕЧАЮТ СОВЕТСКИХ ВОИНОВ. «БОЛГАРИЯ». 1945

ЗНАМЯ ПОБЕДЫ ВОДРУЖЕНО НАД РЕЙХСТАГОМ. КИНОХРОНИКА. 1945

АРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА Г. К. ЖУКОВ ПРИНИМАЕТ ПА-
Д ПОБЕДЫ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ. «ПАРАД
ОБЕДЫ». 1945

СОВЕТСКИЕ БОЙЦЫ БЕСЕДУЮТ С ЖИТЕЛЯМИ ОСВОБОЖДЕННОГО КОРЕЙСКОГО ГОРОДА СЕЙСИН. КИНОХРОНИКА. 1945



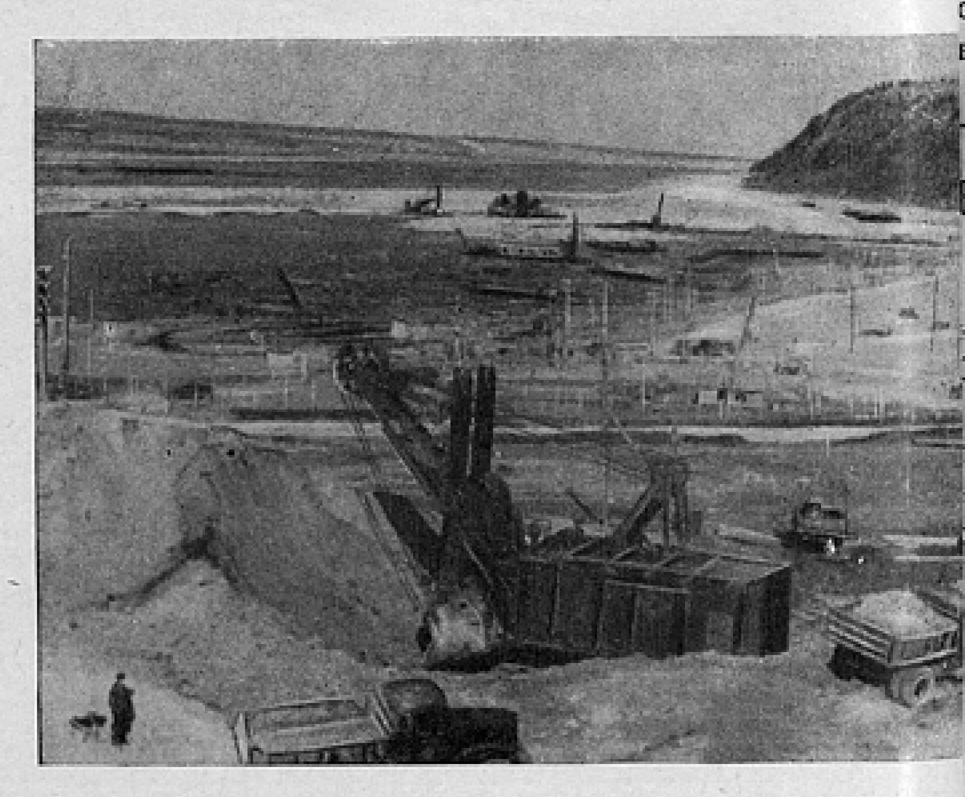
ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ НА ДНЕПРОГЭСЕ. КИНОХРОНИКА, 1946

НА ВОССТАНОВЛЕННОМ ХАРЬКОВСКОМ ТРАКТОРНОМ ЗАВ ВЫХОДИТ ИЗ ЦЕХА ТЫСЯЧНЫЙ ТРАКТОР. КИНОХРОНИ 1946

ДЕВУШКИ-КОМСОМОЛКИ, РАБОТАЮЩИЕ НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ СТАЛИНГРАДА, УСТРОИЛИ СЕБЕ ВРЕМЕННОЕ ЖИЛЬЕ В ТРОФЕЙНОМ САМОЛЕТЕ. «ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАЛИНГРАДА», 1944

СООРУЖЕНИЕ ЖИЛОГО ДОМА НА КОТЕЛЬНИЧЕСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ В МОСКВЕ. КИНОХРОНИКА, 1950

ОТКРЫТИЕ ВОЛГО-ДОНСКОГО СУДОХОДНОГО КАНАЛА ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА. «ВОЛГО-ДОН», 1952



ПАНОРАМА СТРОИТЕЛЬСТВА КУЙБЫШЕВСКОЙ ГЭС. КИНОХРОНИКА, 1952

„ПО ПУТЕВКЕ ЛЕНИНА“

К 40-летию Великого Октября Ташкентская киностудия готовит фильм «По путевке Ленина». Фильм этот расскажет о том, как в трудные годы, когда в Средней Азии еще кипела борьба с силами контрреволюции, по указанию В. И. Ленина в Ташкенте был основан Университет народов Средней Азии.

В беседе с нашим корреспондентом постановщик фильма, молодой узбекский режиссер Л. Файзиев рассказал:

— С чувством волнения, вызванным важностью задачи, стоящей перед нами, приступила наша съемочная группа к работе над фильмом «По путевке Ленина». Сценарий фильма написан местными авторами: Уйгуном, М. Шевердиным, С. Мухамедовым.

Впервые в узбекской кинематографии будет воссоздан на экране образ В. И. Ленина.

Нам предстоит рассказать в фильме о том, как началась и развивалась в Узбекистане культурная революция, рассказать о том, как под руководством партии с помощью братского русского народа, при содействии посланцев Ленина, узбекский народ и его молодая интеллигенция, преодолевая сопротивление врагов, косность и невежество реакционеров, пробивали путь к знаниям, к культуре.

С такой трудной задачей мне как режиссеру приходится сталкиваться впервые. Выпускник ВГИКа, я поставил на Ташкентской студии два фильма: «Бай и батрак» и «Священная кровь». Работа над этими фильмами, в какой-то мере близкими по теме к сценарию «По путевке Ленина», дала мне возможность приобрести необходимый опыт, но работа над фильмом «По путевке Ленина» несравненно сложнее. В какой степени нам удастся справиться с этой ответственной задачей, будут судить зрители фильма.

В фильме заняты артисты узбекских и русских театров: Р. Хамраев, В. Соловьев, В. Ляскаго, А. Бокарев. Вместе с опытными мастерами в фильме участвует большая группа молодых актеров, впервые выступающих в кино,—студенты Ташкентского института театрального искусства Т. Арипов, Т. Садыков, С. Джунушалиева. Некоторым из них поручены центральные роли. В главной роли снимается студентка пединститута Р. Мухамедова.

«ПО ПУТЕВКЕ ЛЕНИНА»

К ЗНАМЕНАТЕЛЬНОЙ ДАТЕ

Фабрика «Рекламфильм» активно готовится к 40-летию Великого Октября.

Выпускаются четырехлистные плакаты о фильмах, выходящих на экраны к знаменательной дате.

Для кинотеатров и клубов периферии предполагается организовать юбилейную фотовыставку из кадров произведений советской кинематографии, отображающих жизнь советского народа за 40 лет.

Подготовлен к выпуску сборник альбомного типа «Фильмы о людях и делах нашей страны».

В сборник войдут кадры более чем из ста лучших советских художественных и документальных фильмов.

ЭТА ЗАДАЧА БУДЕТ ВЫПОЛНЕНА!

В ближайшие годы догнать США по производству мяса, молока и масла на душу населения! Эта задача, выдвинутая Коммунистической партией и вызвавшая всенародное патриотическое движение за крутой подъем сельского хозяйства, встретила горячий одобрительный отклик и у кинематографистов, которые стремятся внести свой вклад в ее разрешение, запечатлеть героические дела передовых колхозов и совхозов, активно помогать своими фильмами борьбе за резкое увеличение производства продуктов животноводства.

С первых же дней на патриотическое движение, охватившее всю страну, откликнулась Центральная студия документальных фильмов.

В каждом номере киножурнала «Новости дня» появляются сюжеты, показывающие борьбу тружеников сельского хозяйства за быстрое развитие важнейших отраслей животноводства.

Интересный сюжет прислали операторы А. Смолка и Н. Константинов (Ростовская студия) о колхозе «Заря социализма» Воронежской области. В заснятых ими документальных кадрах показаны посещение колхоза Н. С. Хрущевым, его беседы с колхозниками и затем последовательно прослежено, как труженики полей выполняют взятые на себя социалистические обязательства.

В одном из фрагментов киножурнала показан знаменитый птицеводческий совхоз «Арженка» Тамбовской области, который к концу пятилетки будет ежегодно выращивать до миллиона птиц (оператор К. Лавыгин).

Оператор Молдавской студии И. Шерстюков снял сюжет о тружениках Чадыр-Лунгского района Молдавии, являющихся передовиками мощного движения за увеличение производства мяса, молока и масла.

Центральная студия документальных фильмов посвятила два специальных выпуска киножурнала «Новости дня» сдвигам, происходящим в сельском хозяйстве страны (режиссер Э. Марьямов).

Первый выпуск—«За изобилие продуктов животноводства»—касается развития молочного животноводства и свиноводства. Главное внимание авторы сосредоточивают на передовых людях сельского хозяйства, таких, как председатель колхоза имени Коминтерна на Тамбовщине Е. Андреева, дважды Герой Социалистического Труда из колхоза «Дело Октября» Рязанской области К. Куприянов и другие.

В фильме показаны успехи подмосковного колхоз «Победа» Дмитровского района (оператор О. Сугинт) литовского колхоза «Путь к коммунизму» (операто М. Каплан).

Второй выпуск—«Народное движение»,—так ж как и первый, состоит из сюжетов, присланных опе раторами со всех концов страны. Они посвящен развитию животноводства в Куйбышевской, Лени градской, Дрогобычской областях, Запорожье и Кир гизии.

В выпуске есть отличные съемки. Оператор В. Барышников, М. Культэ, Ю. Сушков умело зап чатлели, в частности, трудности перегона скота в высокогорные пастбища.

В настоящее время режиссер В. Беляев работа над двухчастевым цветным фильмом на тему о соре новании колхозов к 40-летию Великого Октября п увеличению производства продуктов животноводств Через весь фильм будет проходить показ того, ка колхозники выполняют обязательства, взятые в свя с призывом партии и правительства,—догнать в бли жайшие годы США по производству продукто животноводства на душу населения.

В основу фильма положен опыт передовых кол хозов, зачинателей всенародного движения по увел чению производства мясо-молочных продуктов н каждый гектар земельных угодий.

В общей сложности студия поместила в кин журналах «Новости дня» и «Московская кинохроника около 30 сюжетов на эту тему.

Большое внимание популяризации опыта перед вых колхозов и совхозов уделяет Московская ст дия научно-популярных фильмов.

Из сюжетов журнала «Новости сельского хозя ства» создаются четыре специальных киновыпуск Кроме того, снимается фильм «Всенародное движ ние»—об опыте работы передового колхоза на Та бовщине, а также короткометражка «Бюджет ко хозной семьи», показывающая рост доходов колхо ников в связи с претворением в жизнь решени партии и правительства о сельском хозяйстве.

Киевская киностудия в короткие сроки подгот вила интересный короткометражный фильм «Колхо ники Украины отвечают на призыв партии» (режисс А. Фернандес). В этом документальном фильме зап чатлены сегодняшние славные дела колхозных живо новодов Украины.

КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ НАШ ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ

Перед созданным недавно Союзом работников кинематографии СССР стоят большие, ответственные задачи.

В статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» отмечается, что творческие союзы призваны сыграть исключительно важную роль в деле развития литературы и искусства, в идейном воспитании и творческой жизни каждого художника. Союз работников кинематографии, как и другие объединения художественной интеллигенции, должен на деле стать активным боевым коллективом, крепко сплоченным на принципиальной основе.

Как указывается в статье Н. С. Хрущева, «надо, чтобы в творческих союзах была настоящая дружба, чтобы там повседневно проявлялась товарищеская забота о творческом росте каждого писателя, художника, скульптора, деятеля кино, музыки, театра. Коллектив должен вовремя поддержать любое хорошее произведение, проявление полезной инициативы в творческой работе. Весьма важно также вовремя заметить недостатки или ошибки отдельных творческих работников, предотвратить возможность сползания их с принципиальных позиций, оказать помощь и поддержку тем, кто в ней нуждается».

«Деятели литературы и искусства—это активные борцы за коммунизм,—подчеркивает тов. Н. С. Хрущев.—На их лучших произведениях воспитываются миллионы людей. Это обязывает наши творческие союзы, их партийные организации вести повседневно большую идейно-воспитательную работу, вооружать наши творческие кадры знанием марксистско-ленинской теории, правильным пониманием политики Коммунистической партии. Надо, чтобы все наши творческие кадры хорошо сознавали свою большую роль в общенародной борьбе за коммунизм и свою высокую ответственность перед народом».

На первом пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР (28—29 июня) задачи новой организации были намечены лишь вчерне, в общих чертах. Они требуют дальнейшего обсуждения и конкретизации. Публикуя ниже краткую запись ряда выступлений на этом пленуме, редакция приглашает работников киностудий и всех читателей журнала высказать свои соображения, пожелания и конкретные предложения к планам работы Союза.

И. Пырьев: ВЕРНО СЛУЖИТЬ ДЕЛУ ПАРТИИ.

— Осуществилась давнишняя мечта многих из нас—создан Союз работников кинематографии СССР.

Мы закладываем фундамент той общественно-творческой организации, которая должна достойно представлять самое важное, самое массовое, самое народное из всех искусств—кино.

Всем очевидно, что создание Союза сейчас, когда из года в год растет количество картин, когда на самостоятельную творческую работу выдвинута большая группа молодежи, когда широко осваивается и внедряется новейшая техника,—имеет большое значение для развития нашего искусства.

Искусство кино, как и всякое другое искусство, не может двигаться вперед без творческой общественности, без широкой инициативы, без смелых поисков и новаторства, без глубокой критической мысли, без острых дискуссий и тщательного, проникновенного изучения всего того нового, что дает нам практика сегодняшнего дня.

Основная и главная задача нашего Союза — быть верным помощником славной Коммунистической партии в борьбе за построение коммунистического общества.

Для этого Союз должен сплотить в себе и вокруг себя весь коллектив творческих и научных работников советской кинематографии и всемерно бороться за высокое идейное, художественное и техническое качество нашего киноискусства.

Союз, как мне кажется, должен также всемерно способствовать повышению идейного, художественного и профессионального уровня своих членов, должен содействовать развитию принципиальной критики и самокритики в творческой среде и широко вовлекать в общественно-творческую жизнь нашу молодежь, недавно пришедшую на самостоятельную работу.

Повседневную работу в нашем Союзе предполагается вести через секции, организованные (за исключением одной) не по профессиональным признакам, а по главным разделам нашего искусства.

Создаются секции: художественной кинематографии; документального кино; научно-популярного кино; мультипликационных фильмов; кинодраматургии; науки и техники; теории, критики и истории кино; секция по работе с кинолюбителями и комиссия по международным связям.

Через активную работу членов Союза в этих секциях, через разносторонние дискуссии и творческие конференции по важнейшим проблемам советской кинематографии, через журнал «Искусство кино» и специальные бюллетени Союз будет всемерно поощрять все новое, смелое, передовое и талантливое в нашем искусстве и сурово бороться со всякими проявлениями чуждой нам идеологии.

Союз будет остро критиковать произведения художественно неполноценные, серые, стандартные, скучные и требовать от каждого из своих членов глубокого знания предмета его искусства, высокого профессионализма и вдохновенного творчества.

Ни для кого не секрет, что, достигнув за последнее время большого количественного роста производства фильмов, мы во многим снизили их идейно-художественное качество. За последние два года наряду с хорошими и даже очень хорошими картинами на экраны вышло немало серых, посредственных и просто плохих картин, встреченных нашим зрителем с глубоким разочарованием.

Можно в порядке некоего оправдания объяснить нашему зрителю, что это получилось потому, что мы сделали сразу большой скачок в количестве, что к самостоятельным творческим работам впервые за 10—15 лет сразу пришло много молодежи и что она только набирает опыт...

Объективно говоря, во всем этом есть какая-то правда. Но все же, как мне кажется, не в этом главная причина, а в том, что между зрителем и нашими фильмами образовались своего рода «ножницы». Мы забыли, что культурные запросы нашего зрителя с каждым годом растут, что вместе с непрерывным ростом культуры и благосостояния нашей Родины духовно растет и весь наш народ. И то, что, может быть, приемлемо было еще несколько лет назад, сейчас уже не может с такой же силой воздействовать на умы и сердца наших зрителей.

Союз должен приложить все усилия, всю свою энергию к тому, чтобы в самое кратчайшее время поднять идейно-художественный уровень нашего искусства, дабы оно было достойным нашего народа и оставалось бы самым передовым в мире, передовым не только по своим прекрасным идеям, но и по своей художественной форме, по драматургии, по актерскому исполнению, режиссерской мысли, изобразительной культуре и техническому совершенству. Это, как нам кажется, и есть самая первейшая из главных задач нашего Союза. И решение ее целиком зависит от творческой активности и идейной сознательности всех будущих членов Союза.

Жизнь нашего народа полна великих подвигов. Скоро исполнится сорок лет со дня Великой Октябрьской социалистической революции. А мужество и героизм народа на фронтах гражданской и Отечественной войны, а его созидательная жизнь сегодня, его мечты и думы о будущем!.. Разве все это не прекрасный материал для создания новаторских по идее и по художественной форме кинокартин?

Почему же такое мелкотемье, такой эмпиризм, схематизм, бедность мысли во многих наших современных картинах?

На наших киностудиях работали Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин, Савченко, Шенгелая и другие мастера-новаторы. Разве могут их картины, их новаторство и их поиски пройти бесследно для нашего искусства? Конечно, нет, и наша коллективная творческая ответственность перед зрителем не допустит, чтобы из киноискусства ушли романтика, поэтичность, сила обобщения, яркая выразительность композиции, оригинальность монтажа и прежде всего—глубокая страстность чувств и мыслей.

Однако большая часть наших последних картин похожа скорее на средний театральный спектакль, чем на лаконичный, стремительно развивающийся, увлекательный фильм, полный своеобразных, неповторимых особенностей кинематографического искусства.

Некоторые товарищи могут мне заметить или просто подумать, что, говоря о романтизме и поэтичности, я выдвигаю на первый план свои вкусы, свою манеру и т. д. Нет, я не считаю возможным кому-либо что-либо навязывать. В нашем Союзе, как мне кажется, должны свободно расти и расцветать все жанры, все направления искусства, лишь бы картины были талантливы, глубоко правдивы, не показывали нашу жизнь однобоко, примитивно.

Все это вопросы наших дальнейших споров и дискуссий. Коснулся же я их сейчас только потому, что хочу подчеркнуть необходимость внимательного изучения нашим Союзом всего того замечательного, что было сделано выдающимися мастерами советского киноискусства в недалеком прошлом.

Союз должен позаботиться о том, чтобы вдохновенный труд и революционное новаторство выдающихся мастеров, определивших пути развития советского киноискусства, не были забыты и не пропали даром, а во многом заново осмысленные стали бы достоянием нашей молодежи и вошли бы в ее творческую палитру.

Как молодому писателю необходимо хорошо знать классические произведения русской, советской и мировой литературы, так и нашей кинематографической молодежи необходимо изучать такие шедевры советского киноискусства, как «Арсенал», «Земля», «Щорс» А. Довженко, «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и другие фильмы С. Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Чапаев» Г. и С. Васильевых, «Элисо» Н. Шенгелая, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко, «Великий гражда-

нин» Ф. Эрмлера и ряд выдающихся фильмов других советских режиссеров, а также и классические фильмы лучших прогрессивных деятелей зарубежного кино.

Для этого Союзу нашему с помощью Министерства культуры необходимо создать Центральный музей советского киноискусства, придав ему огромную, лучшую в мире фильмотеку, которая сейчас находится в Белых Столбах и которой редко кто может пользоваться.

Центральный музей может стать тем научно-теоретическим центром, которого нам так недостает и для изучения творческой практики сегодняшнего дня, и для изучения опыта прошлого, и для изучения киноискусства других стран.

За последнее время на экранах стало все больше и больше появляться талантливых картин, созданных киноработниками республиканских студий,—«Лурджа Магданы», «Весна на Заречной улице», «Наш двор», «Павел Корчагин» и другие. Это говорит о том, что киноискусство союзных республик снова начинает обретать силы и развиваться.

К сожалению, его развитию, движению вперед во многом мешает еще отсталая и несовершенная (по сравнению с центральными студиями) техника. Но еще важнее то обстоятельство, что, будучи разобщены и оторваны друг от друга, мастера и творческая молодежь республиканских студий почти не имеют возможности обмениваться опытом с мастерами и молодежью других студий.

Задача Союза—установить более тесные дружеские связи и деловые контакты между кинематографистами всех студий Советского Союза и—посредством выездов ведущих мастеров и молодежи в республиканские студии, через творческие конференции на местах, просмотры картин, их обсуждение—организовать товарищескую взаимопомощь.

Эту важную для развития нашего многонационального киноискусства задачу во многом могло бы облегчить создание в таких крупных центрах, как Киев, Тбилиси, Ташкент, Ереван (и, возможно, в других городах, где есть киностудии), Домов кино, творческих киноклубов. Они нужны нам, чтобы обсуждать фильмы, встречаться со зрителями, с кинематографистами братских республик.

Подлинно творческим клубом и основной базой Союза для его работы среди кинематографистов не только Москвы, но и всего Советского Союза должен стать Центральный Дом кино.

Дом кино должен быть местом творческих дискуссий и жарких споров о путях и направлениях нашего искусства, местом дружеских встреч с кинематографистами союзных республик и делегациями зарубежных кинодеятелей. Именно в Доме кино, как нам кажется, должны проводиться торжественно-праздничные премьеры наших новых картин с широким приглашением на эти премьеры работников смежных искусств и представителей общественности.

Надо широко раскрыть двери нашего Центрального Дома для творческой молодежи кино и смежных искусств.

Пусть на наших дискуссиях, просмотрах, обсуждениях будет как можно больше творческой молодежи. Надо всемерно стремиться к тому, чтобы молодежь не только молчаливо слушала старших мастеров на этих дискуссиях и обсуждениях (как это часто бывает), но и выступала, спорила... В искусстве весьма вредно чинопочитание, слепое преклонение перед «ведущими мастерами». Надо, чтобы у нашей молодежи было творческое дерзание, смелость...

Многие из нас, представителей старшего поколения, прошли в своей молодости через АРРК—была такая общественно-творческая организация кинематографистов лет тридцать назад. Несмотря на то, что у нее были различные ошибки и недостатки,—это был наш своеобразный университет. Именно там мы первый раз услышали А. П. Довженко и увидели его картину «Звенигора», которую одни хвалили, другие резко порицали. Там мы рукоплескали «Матери» Пудовкина и «Броненосцу» Эйзенштейна. Там, на арковской трибуне, сталкивались в спорах самые крайние точки зрения... Говорили и спорили начистоту, от души, от сердца!

И как все режиссеры и операторы в хорошем смысле слова б о я л и с ь этих просмотров и обсуждений! Они знали, что их произведение идет на беспристрастный и объективный суд товарищей, и никаких скидок ни в чем не будет.

И именно тогда стали появляться фильмы, прославившие наше советское искусство.

Нашему Союзу на половинных началах передан журнал «Искусство кино». Это, конечно, хорошо. Но одного журнала, выходящего раз в месяц, нам мало. Для того, чтобы оперативно откликаться на все волнующие нас творческие, производственные и технические вопросы, чтобы иметь возможность каждый новый фильм разобрать и оценить по достоинству и чтобы вообще быть в курсе повседневной работы всех наших киностудий и киностудий зарубежных стран, необходимо наладить выпуск бюллетеней, где печатались бы наиболее интересные материалы о работе секций, отчеты и стенограммы конференций, обсуждений сценариев, картин и т. п. Такие бюллетени мог бы получать каждый член Союза, и они принесли бы большую пользу.

В задачу Союза будет входить установление более тесных дружеских связей кинематографии со смежными искусствами. Необходимо отметить, что без укрепления этих связей наше киноискусство, являясь искусством синтетическим, не сможет плодотворно развиваться и двигаться вперед. Особенно нам нужна живая, непосредственная связь с литературой. До сих пор такой связи в большой степени мешали и некоторые промежуточные организационные звенья между писателями и мастерами кино и, в какой-то мере, то иронически-снисходительное отношение к кинематографу, которое пока еще не изжито у ряда искренне нами уважаемых писателей.

Необходимо для пользы общего и весьма важного дела убрать все эти препоны, наладить живое творческое общение писателей и режиссеров и их дружную, совместную работу по созданию хороших сценариев и картин.

Ведь мы имеем немало прекрасных примеров успешной творческой работы писателей в нашем искусстве—напомню сценарии Вс. Вишневского, П. Павленко, В. Гусева, Н. Погодина, Б. Горбатова, К. Симонова, Ю. Германа и многих других.

Картины, созданные по сценариям этих крупных, талантливых писателей, доказывают, как важен и нужен для нашего искусства живой, непосредственный контакт с литературой. Союз наш должен всемерно стремиться к привлечению в киноискусство новых талантливых литераторов.

Мы никогда не должны забывать, что основой фильма является сценарий. Вот почему в Союзе создается единственная секция по профессиональному признаку—секция кинодраматургии. Это диктуется не только тем, что сценарий, как известно, является первоосновой фильма и во многом определяет своим качеством его успех или неуспех, но и тем, что профессия кинодраматурга у нас стала сейчас весьма и весьма дефицитной.

У нас есть группа хороших, весьма талантливых кинодраматургов, которые активно работают с нами бок о бок вот уже не один десяток лет. Многим из них наше искусство обязано своими успехами. У нас есть и талантливая, пока еще малоопытная кинодраматургическая молодежь. И все-таки, если бы меня спросили о том, какие проблемы сейчас особенно важны для подъема нашего киноискусства, я бы, не задумываясь, ответил: кинодраматургия и актерский вопрос.

Что касается кинодраматургии, то ближайшая задача Союза—помочь нашему министерству выработать необходимые мероприятия, которые стимулировали бы и улучшали подготовку и воспитание молодых кинодраматургов. Союзу и его секции кинодраматургии надо будет весьма заботливо и бережно относиться к творческой работе каждого молодого кинодраматурга и помогать ему не только советом, консультацией, но и, если необходимо, организационно и материально.

Кроме этого, надо поставить перед Правлением Союза писателей вопрос о необходимости введения в программы занятий Литературного института имени Горького некоторых дисциплин по истории и теории киноискусства.

В задачу Союза должно входить и расширение наших связей с зарубежными деятелями кино.

Сейчас это приобретает особо важное значение, потому что все больше и больше расширяется практика совместных постановок наших киностудий с кинопроизводством других стран.

Мы должны укрепить наши связи с академиями кино, фильмотеками и киномузеями в других странах. Создание Союза во многом облегчит эту задачу и даст возможность установить со всеми подобными организациями деловой контакт, обмен опытом и фильмами.

Союзу необходимо возглавить и широко организовать пропаганду и популяризацию нашего киноискусства среди трудящихся. Все вопросы, связанные с проведением различных кинофестивалей, зрительских конференций, творческих встреч, должны быть кровным делом Союза.

Союз должен стать главным связующим звеном между мастерами кино и зрителем, заняться систематизированным изучением запросов нашего многомиллионного зрителя.

Союзу необходимо серьезно заинтересоваться и работой кинолюбителей. Кинолюбительство становится с каждым днем все более значительным явлением в нашей жизни. На заводах, при дворцах культуры, в институтах, в домах пионеров стихийно возникают съемочные коллективы, любительские киностудии. Задача Союза возглавить это движение; оказать ему практическую помощь, проводить фестивали лучших картин, поощрять их премиями, а особо талантливых любителей привлекать на студии, на производство.

В дальнейшем нашему Союзу следует подумать и об организации Общества друзей советского кино. Мне думается, что оно принесло бы нашему искусству большую пользу, особенно в борьбе за лучшее культурное обслуживание кинозрителя и за высокое техническое качество демонстрации кинокартин как в стационарных кинотеатрах, так и на передвижках.

Наконец, Союз обязан будет принять на себя заботу и о бытовых нуждах творческих и научных работников кино.

Союз наш—организация добровольная, общественная, и вся ее работа должна быть построена на принципах глубокой сознательности и демократизма.

Требовательность и уважение друг к другу, внимательное и бережное отношение к каждому члену Союза—вот что должно быть основным правилом в работе Союза.

Г. Александров: О НАШИХ ТРАДИЦИЯХ.

Наш Союз призван сплотить все творческие силы советского киноискусства в борьбе за дело партии, за коммунистическую идейность советской кинематографии.

Как сделать это? Вокруг чего мы можем объединиться?

У нашей кинематографии есть традиции, которые дороги каждому настоящему художнику. Главная из них—воплощение прогрессивных идей современности в подлинно художественной форме. Это и есть новаторство в искусстве, новаторство в самом высоком смысле слова. Призвать всех советских кинематографистов к такому новаторству—первая задача нашего Союза.

Идеологическая борьба в международном масштабе принимает такие формы, такую остроту, что нашему искусству надо выходить на крупные идеологические бои. А мы в это время выпускаем подчас картины с мелкими темами, мелкими конфликтами.

То, что сейчас выходит на экраны множество картин, не участвующих в борьбе с буржуазной идеологией, свидетельствует, что мы отстали в решении стоящих перед нами задач. Надо хорошо знать оружие идеологического противника и противопоставить ему глубоко идейное искусство нашей страны.

Готовясь к 40-летию Великой Октябрьской революции, надо создать произведения, достойные этой славной годовщины, которые продолжили бы и обогатили боевые традиции советского кино.

До сих пор у нас не решена актерская проблема. Мы обязаны заняться ею и сделать так, чтобы актер стал полноправным и активным участником творческого процесса. Это, конечно, нисколько не умаляет роли режиссера, который способствует формированию и драматургии, и актерского мастерства. Наоборот, мы должны воспитывать у режиссуры чувство ответственности перед зрителем, который по вполне понятным причинам сейчас не удовлетворен нашими фильмами.

Радость всех кинематографистов по поводу организации Союза единодушна. Но надо не только радоваться, надо найти силы и время, чтобы активно участвовать в повседневной работе нашего Союза.

В. Головня: К ДЕЛОВОЙ РАБОТЕ.

В наш Союз вступят старейшие, опытные кинематографисты, имена которых известны далеко за пределами нашей Родины, кинематографисты среднего поколения и молодежь, пришедшая в кино за последние годы. Это объединение сил разных поколений принципиально важно, оно поможет преемственности лучших наших традиций.

Нам интересен опыт работы других творческих союзов—писателей, композиторов, художников, архитекторов. Надо взять лучшее из их деятельности и избежать их ошибок. Не случайно, ходовыми стали остроты о том, что из-за бесконечных заседаний композиторам некогда писать музыку, и художникам—картины. Какой-то минимум деловых заседаний неизбежен и у нас, но все же мне хочется сразу призвать товарищей к настоящей деловой работе, которая каждый раз приводила бы к реальным результатам.

Надо признать, что за последнее время мы меньше, чем нужно, уделяем внимания воспитанию молодого поколения киноработников.

Воспитание молодых кинематографистов надо строить на глубоком изучении лучших традиций советского киноискусства, его революционной сущности. И это следует сделать одним из главных ориентиров нашей практической работы.

В связи с этим я хочу напомнить о проблеме, возникшей в последнее время,— о кинолюбительстве.

Мне довелось недавно встретиться с московскими кинолюбителями. Это оказался очень интересный отряд молодежи с заводов имени Лихачева, «Серп и молот», из МАИ и других организаций.

Я не ожидал, что встречу среди кинолюбителей такое серьезное знание основ нашего искусства.

Эта группа молодых кинематографистов требует внимания и помощи. Здесь—наш огромный потенциальный резерв. Несомненно, что некоторые из них станут профессиональными кинематографистами. Даже сейчас использование материала кинолюбителей творчески обогатило бы документальное кино. Иногда они снимают такой уникальный материал, что могут в полной мере соперничать с профессионалами. Каких же прекрасных результатов они достигнут, если Союз поможет им овладеть мастерством в широком смысле слова!

Не растерять этих людей, помочь им в их интересной и полезной работе—одна из насущных задач нашего искусства.

Р. Юренев: СОЗДАДИМ НАУКУ О КИНО.

В нашем Союзе создается специальная секция—критики, истории и теории кино, перед которой стоят чрезвычайно большие задачи.

Основной задачей этой секции, так же как и всего Союза кинематографистов, является борьба за высокую коммунистическую идейность нашего искусства и за его прекрасную художественную форму.

Особое значение приобретает борьба с влияниями буржуазной культуры, с теми реформистскими, соглашательскими взглядами, которые распространены в кругах западной интеллигенции, а также с теми ревизионистскими настроениями, которые проникают в среду работников искусств стран народной демократии, а в некоторых случаях—и в нашу среду. И эту борьбу мы должны вести под знаменем социалистического реализма.

За последние годы укоренилось мнение, что кинокритика и теория кино у нас крайне слабы или вообще отсутствуют.

Однако дело обстоит не так. Бесспорно, эта область у нас еще отстает, но все же имеется и кинокритика, и теория, и история кино. Нельзя забывать о большом и ценном наследии, оставленном нам в теоретических трудах Эйзенштейна, Пудовкина. Многие из этих трудов по праву должны называться классическими работами, ими пользуется вся мировая кинематография, и я не знаю ни одной книги по теории кино в Англии, Франции, Италии, где бы эти работы не приводились как основополагающие.

Помимо трудов этих двух гениальных мастеров, имеется целый ряд работ менее значительных по масштабу, но все же очень полезных.

Плодотворно работают коллективы сектора истории и теории кино Института истории искусств Академии наук СССР, ВГИКа, Госфильмофонда, работают отдельные критики, объединить которых—долг Союза.

Появляются молодые работники в области кинокритики и кинотеории.

Недавно вышли монографии о некоторых кинорежиссерах и киноактерах. Часть монографий носит чрезмерно комплиментарный характер, но и в них есть немало интересного.

Некоторые статьи творческих работников и профессиональных критиков, опубликованные в журнале «Искусство кино», переводятся на многие языки мира. На нас смотрят, как на передовой отряд кинотеории, мы должны с этим считаться и не отставать.

Сейчас чрезвычайно важно сосредоточить внимание на тех основных принципах советского киноискусства, которые подвергаются ожесточенной атаке как со стороны врагов нашего социалистического искусства, так и со стороны колеблющихся и запутавшихся элементов. Это прежде всего проблемы социалистического реализма, коммунистической идейности, народности искусства.

Не следует пренебрегать и вопросами формы, потому что этим вопросам мы, советские теоретики, уделяем мало внимания. Между тем проблемы монтажа, изобразительной культуры, взаимоотношения отдельных элементов в синтетическом искусстве кино ждут серьезных исследований.

Чрезвычайно важно изучение истории кино. Дело нашего Союза—всемерно поддержать эту работу.

Наряду с пропагандой наших великих традиций мы обязаны вести беспощадную борьбу с формализмом и теми попытками реабилитации формализма, которые делаются некоторыми работниками печати.

Теперь стали налаживаться связи с западными теоретиками кино. Среди них есть наши друзья и единомышленники. Союзу предстоит серьезная работа по консолидации международных сил в области теории и истории кино.

Я надеюсь, что Союз покончит с теми настроениями групповщины и зажима критики, которые часто сопутствуют нашей повседневной работе. Нужно создать такую атмосферу для критики, которая необходима каждому искусству. Мы надеемся, что критика займет свое место в работе Союза.

Нам нужен музей, в котором будут собраны не только фотографии, эскизы или костюмы из кинофильмов. В этом музее должен быть рабочий просмотровый зал, где демонстрация фильмов будет сопровождаться серьезными лекциями и дискуссиями. Такой музей надо создать на базе Госфильмофонда, являющегося до сих пор лишь складом произведений киноискусства.

Т. Левчук: НА УКРАИНЕ ЖДУТ...

Нет нужды доказывать и повторять, что Союз работников кинематографии необходим для активизации нашей творческой жизни. Но особенное значение имеет он для киноискусства союзных республик.

Недавно я был участником двух творческих конференций—в Киеве на студии имени А. Довженко и на Одесской киностудии, самой молодой в нашей стране. Конференции прошли хорошо, но из-за того, что до сих пор не было нашего творческого Союза, никто из кинематографистов Москвы, Ленинграда не смог приехать к нам. Особенно обидно, что не было мастеров ведущих студий страны в Одесской студии, где дружеская помощь старших товарищей особенно нужна.

Организация всей работы творческого Союза в республиканских студиях должна быть, конечно, возложена на членов Оргкомитета, представляющих эти студии, и на будущие инициативные группы. Но без помощи союзного Оргбюро нам на первых порах не справиться. Мы, например, не смогли до сих пор организовать Дом кино в Киеве. Нет творческих клубов ни при Одесской, ни при Ялтинской студиях. В создании таких центров творческой жизни нам нужна помощь Оргкомитета.

Плохо обстоит дело на Украине с кинопрессой. Журнал «Мистецтво» освещает на 4—5 печатных листах вопросы всех искусств. Он выходит раз в два месяца, и нам посвящают там примерно страницы две в номере.

Мы считаем, чтс украинские киностудии заслуживают большего внимания печати, и Союз должен активно содействовать развитию кинокритики на Украине, как и в других республиках.

Ф. Эрмлер: ПРОТИВ ДЕЛЯЧЕСТВА.

Если перечислить советские картины, которые получили признание во всем мире, то вы не найдете среди них ни одной, которая поднимала бы незначительные темы. Проще говоря, советский художник побеждал только тогда, когда брался за тему, которую выдвигала сама жизнь. Когда же художники (а очень часто художники в кавычках) берутся за темы, которые никому вообще не нужны, которые никого не волнуют, получается то, о чем так справедливо, сурово и яростно говорил Пырьев.

Могу сослаться на положение в студии «Ленфильм», на которой я работаю свыше 30 лет. За все эти годы на «Ленфильме» не было такого потока мелких, серых фильмов, как в последнее время.

На мой взгляд, первая причина кроется в недостаточной требовательности некоторых режиссеров к самим себе. Такого режиссера избранная им тема не волнует, он не тревожится, не знает бессонных ночей творческих сомнений... Многие пытаются это объяснить желанием того или иного режиссера побыстрее получить постановку, а я позволю себе перевести это явление на язык политический и назвать делячеством. Почему же художники, живущие и работающие рядом с таким режиссером, не поднимают голос протеста?..

Я думаю, что одной из важных задач нашего Союза должна стать борьба с делячеством в искусстве.

Наша партия учит тому, что коммунист перестает быть коммунистом, если он мирится с дурными явлениями в жизни, не борется с ними.

Таким же святым законом для каждого члена нашего Союза должна стать борьба за активное и подлинно партийное отношение художников кино к своему долгу.

Е. Габрилович: КАК ПОЯВЛЯЕТСЯ СЕРОСТЬ?

Нам часто задают вопрос: зачем кинодраматургам нужен Союз кинематографистов, если есть Союз писателей?

Я хочу внести ясность в этот вопрос.

Чтобы быть принятым в Союз писателей, требуется книга. Конечно, есть кинодраматурги, которые могут предъявить книгу. Но есть и такие опытные сценаристы, которые своих книг не издавали. Кроме того, у нас множество кинодраматургов, которые вообще не могут быть приняты в Союз писателей. Это сценаристы, работающие в научно-популярной и документальной кинематографии. Всех их должен объединить Союз киноработников.

И наконец, дело нашего Союза—сплотить и воспитывать молодых сценаристов. Мы должны их творчески и организационно поддерживать, следить за их судьбой и тем самым сохранить для кино.

Консолидация сил кинодраматургов—жизненно необходимое для кинематографии дело, и оно должно войти в круг первоочередных забот Союза.

Союз должен положить конец распространившейся молве о якобы неизбежной вражде между режиссером и сценаристом. В едином Союзе мы должны быть едины— и кинодраматурги и режиссеры. А всякие разговоры о вражде между ними рождаются не подлинными мастерами, а делягами.

Мы постоянно говорим о привлечении писателей в кинодраматургию. Это то, чем, казалось бы, должен заниматься Союз писателей. Но у него множество своих забот и дел, и привлечение писателей в кино происходило в случайном порядке. Но даже попав на кинопроизводство, писатель часто оказывается в трудном положении. И задача нашего Союза всячески помочь ему, проследить за его судьбой, и в случае необходимости поддержать и удержать в кино.

Не стоит ли задуматься Союзу и Министерству культуры над тем, чтобы превратить Сценарную студию в мастерскую по работе с писателями? И не только с молодыми, но и со всеми писателями, которые приходят в кино?

Хочу повторить здесь одну мысль, которую я уже не раз высказывал.

Я согласен с Ф. Эрмлером, что нужны картины на большие, важные, «магистральные» темы. Но такие темы могут решаться по-разному. Нельзя при этом забывать фильмы о простом человеке, его жизни, личных стремлениях и коллизиях.

Серость, о которой так страстно говорил Эрмлер, рождается не темой, а холодным отношением к теме. И это равнодушие погубило немало картин на самые волнующие, главные темы. Они были сделаны с пустым сердцем, холодными руками. То же относится и к фильмам на бытовые темы.

Поэтому нам нужно бороться за то, чтобы каждая тема, которую берет режиссер, была выбрана им по велению сердца, решена с партийных позиций, чтобы она была

идейно и драматически насыщена, и тогда мы увидим много интересных и увлекательных картин.

В. Сурин: ОБЩИМИ УСИЛИЯМИ.

Создание Союза—большое событие в жизни нашей кинематографии. Оно должно повысить творческую активность работников кино, объединить их для выполнения самой важной, самой главной задачи, стоящей перед советской кинематографией,—для повышения идейно-художественного уровня фильмов.

У нас есть некоторые успехи—расширено производство фильмов, привлечена молодежь, стала разнообразнее тематика. Но наряду с этим появилось много серых, слабых, невыразительных картин. Это вызывает недовольство зрителей, уровень требований которых все время повышается.

Прежде всего надо отметить слабость нашей кинодраматургии. Такие сценарии, как «Коммунист» Е. Габриловича,—редкое явление. Большинство сценариев—пока на невысоком уровне.

К сожалению, в кино не появляются фильмы, поднимающие большие темы современности. Это действительно серьезный недостаток, и о нем верно говорил Ф. Эрмлер.

Мы, конечно, не отказываемся и от фильмов на бытовые темы. Если они талантливы и принципиальны, то они найдут свое место рядом с произведениями, поднимающими глубокие общественные проблемы.

Есть много нерешенных вопросов в деле подготовки и использования актеров. Все эти вопросы нужно решать с помощью Союза.

Важнейший момент всей будущей деятельности Союза—помощь кинематографии союзных республик. Необходимо активно поддержать все лучшее в нашем многонациональном киноискусстве и надо глубоко разобраться в причинах отдельных неудач. Серьезного критического разбора, например, заслуживают некоторые фильмы украинских студий. Но следует не только критиковать эти фильмы, надо выяснять, как получилось, что они не удовлетворяют зрителей. Видимо, многое объясняется тем, что на студии пришли новые постановщики, впервые приобщившиеся к кинопроизводству, нуждающиеся в квалифицированной помощи. И будет огромной заслугой Союза, если он организует эту помощь республиканским студиям.

Недавно мы провели творческие конференции кинработников в Прибалтике, в Закавказье, в Средней Азии. Это дало известные результаты. Но если в этой работе примет участие Союз, эффект будет намного значительнее.

Сейчас идет работа над тематическим планом 1958 года, подготовлен трехлетний план экранизации русской и западной литературной классики, начинается реорганизация системы производства на киностудии «Мосфильм».

Все эти мероприятия будут обсуждены с участием Союза.

На повестке дня—вопрос о ежегодном проведении всесоюзных кинофестивалей, об организации международных кинофестивалей.

Мне хочется высказать надежду, что тесный контакт и постоянное сотрудничество Союза кинематографистов и Министерства культуры СССР позволят нам выполнить ответственные задачи, стоящие перед советской кинематографией.

Л. Сафаров: ПРИЕЗЖАЙТЕ К НАМ НА СТУДИЮ!

Организация Союза работников кинематографии радует коллектив Бакинской киностудии. Союз еще более сплотит большую и дружную семью советских кинематографистов.

В. Сурин справедливо говорил о положении на некоторых национальных киностудиях. Действительно, мы испытываем много творческих трудностей и верим, что Союз нам поможет, что отныне ведущие работники кинематографии будут регулярно приезжать к нам и мы почувствуем их реальную поддержку.

Надо подумать о том, как лучше наладить связи между братскими отрядами советской кинематографии, найти организационные формы для этого.

Б. Коноплев: ИСКУССТВО И ТЕХНИКА.

В советской кинематографии работает много талантливых научных и инженерно-технических работников. Среди них большая группа людей, которые всю свою жизнь, все свои силы отдали тому, чтобы двигать вперед кинотехнику и таким образом совершенствовать наше киноискусство. Между тем эта большая работа часто остается в тени.

Мы верим в то, что Союз наконец объединит всех творческих работников советской кинематографии.

Сотрудничество между творческими и техническими работниками должно выразиться во взаимной информации по вопросам кино, в совместном решении целого ряда дел, в частности издательских,—потому что с изданием технической литературы дело обстоит неблагополучно. Наконец, Союз должен принимать участие в разработке важнейших проблем кинотехники.

Помимо этого, мы должны взять на себя руководство кинолюбительством. Нельзя допустить, чтобы это массовое движение пошло неправильными путями.

Все эти задачи не могут решаться без настоящей консолидации всех технических и творческих сил советской кинематографии.

С. Кеворков: ЖДЕМ ТВОРЧЕСКОЙ ПОМОЩИ.

Весть о создании Союза советских кинематографистов глубоко взволновала творческих работников студии «Арменфильм». Мы ждем от Союза упорной и последовательной борьбы за подъем нашего любимого искусства.

Можно найти объяснение слабости и серости многих последних картин. Одну из причин я вижу в том, что в пору «малокартинья» были утрачены традиции, снизилось мастерство. И поэтому, когда начался разворот производства и в работу включилось много давно не работавших людей и одновременно пришла молодежь, внимание некоторых режиссеров было направлено на одно—лишь бы профессионально грамотно снять фильм.

Мы обязаны требовательно и взыскательно следить за творчеством своих товарищей по искусству. Позиция Союза в этом вопросе должна быть непоколебимо принципиальной.

Нам, в республиканских студиях, нужно установить связи с Союзом крепкие и оперативные. Нам нужен взаимный обмен опытом, встречи с ведущими мастерами столичных студий. Следует выпускать бюллетени и проводить конференции по отдельным производственным и творческим вопросам.

Давно мечтаем мы об организации Дома кино в Ереване. Нам это необходимо, и в этом мы также ждем помощи от Союза.

Я целиком поддерживаю предложение о создании Центрального киномузея с фильмотекой. Это должен быть музей-лекторий, где молодежь могла бы изучать славный путь нашего киноискусства.

Н. Крюков: ОБЪЕДИНИТЬ КОМПОЗИТОРОВ, МУЗЫКАНТОВ.

Советская киномузыка завоевала любовь и признание нашего народа, пользуется успехом и за рубежом. Общественное, эстетическое и культурно-воспитательное значение киномузыки очень велико. Тем более прискорбно, что внимания этому элементу киноискусства уделяется очень мало. Нет критического анализа музыки к фильмам, нет анализа творчества композиторов, работающих в кино. В рецензиях и критических статьях о фильмах музыке в лучшем случае уделяется два-три слова. На недавно состоявшемся съезде советских композиторов ни в докладе, ни в прениях вовсе не нашлось места для музыки в кино.

А в этой области есть очень много серьезных, наболевших вопросов. Не буду их перечислять, скажу только, что наши сценаристы обычно не пользуются музыкой, являющейся важным компонентом художественной выразительности, что в ряде случаев наши режиссеры не умеют строить эпизод и кадр в неразрывном единстве видимого и слышимого, не умеют широко и глубоко использовать музыку.

Есть много недостатков в организации нашего производства, которые отражаются на музыке в фильме, на его звучании. Борьба с этими недостатками могла бы сыграть большую роль в усилении воздействия наших картин на зрителя, в повышении их идейно-художественного уровня. Здесь Союз должен сказать свое веское слово.

Возникает опасение, что при теперешнем делении Союза на секции мы не получим необходимого нам центра, где будет уделено внимание проблемам музыки и звука.

Я считаю, что нужно найти организационную форму для объединения композиторов и звукооператоров, потому что секция художественной кинематографии будет слишком большой, и наши вопросы окажутся там второстепенными. Кроме того, музыка есть и в документальных, и в научно-популярных фильмах, и этого не следует забывать.

С. Долидзе: БОЛЬШЕ КАРТИН ХОРОШИХ И РАЗНЫХ!

Грузинских кинематографистов, так же как и всех наших товарищей по искусству, тревожит низкое идейно-художественное качество ряда последних фильмов. Но причины этой беды не надо искать в увеличении производства. Ни в коем случае нельзя возвращаться назад к «малокартинью», потому что именно в ту пору снизилось мастерство, пропал вкус к новаторству и дерзаниям. Нам нужно много разных

и хороших картин, сделанных с волнением и страстью.

Да, прав Эрмлер. Если тема не волнует художника, то и его произведение оставляет зрителя равнодушным. Здесь много говорили об этом, и я вспомнил случай из жизни Курбе, когда на вопрос одной дамы, о чем он думает, когда пишет свои картины, прославленный мастер ответил: «Простите, мадам, я не думаю, я волнуюсь...»

Без этого волнения нельзя жить в искусстве. Но, к сожалению, этого не понимает часть нашей молодежи, об этом забыли и некоторые старые мастера. Многие из наших картин сделаны без того творческого подъема, которым отмечены произведения Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, «Чапаев», «Депутат Балтики» и другие классические произведения советского кино.

В прошлом грузинская кинематография занимала одно из ведущих мест в советском фильмопроизводстве. Своими успехами она во многом обязана братской дружбе, связывающей русских и грузинских кинематографистов. Эта дружба принесла на экраны такие картины, как «Элисо» Н. Шенгелая, «Соль Сванетии» М. Калатозова и много других талантливых фильмов, вошедших в историю советского кино.

Долг Союза—укреплять эту плодотворную дружбу!

Н. Черкасов: ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЛЕНИНГРАДЦЕВ.

Ленинградские кинематографисты просили меня в связи с организацией Союза сообщить некоторые их пожелания.

Желательно, чтобы Союзу был передан один из первоэкранных кинотеатров. В этом театре можно было бы устраивать премьеры лучших картин, демонстрируя неконтратипированные копии; проводить тематические и монографические фестивали, для чего ввести абонементы; устраивать выставки, конференции зрителей; возобновить работу по учету состава зрителей; испытывать новые виды рекламы,—словом, создать образцовый «академический кинотеатр» с культурным обслуживанием в фойе и безупречной демонстрацией фильмов.

Следует далее создать издательство «Советский кинематографист» (по типу издательств «Советский писатель» и «Советский художник»), в функции которого вошло бы издание книг по истории и теории кино и программ-брошюр. Эти брошюры, выпускаемые для зрителей, должны быть хорошо иллюстрированы и должны содержать анализ работы актера, режиссера, оператора, художника, композитора. Издательство могло бы наладить выпуск портретов киноактеров и кадров из популярных фильмов.

Мы просим также создать при киностудиях лаборатории для обслуживания и консультации кино- и фотолюбителей.

У ленинградских кинематографистов имеется также ряд других практических предложений.

ПРЕЗИДИУМ ОРГКОМИТЕТА

В состав президиума избраны: И. Пырьев (председатель), С. Юткевич (заместитель председателя), А. Згуриди (заместитель председателя), Г. Александров, С. Васильев, Е. Габрилович, С. Герасимов, А. Грошев, С. Долидзе, М. Калатозов, И. Копалин, Т. Левчук, М. Ромм, В. Сурин, А. Шеленков.

Несколько слов о немаловажной профессии в кино—профессии актера.

Никто не оспаривает права актера на внимание и заботу. Но все еще наша творческая работа протекает в трудных производственных условиях. Иногда приходится преодолевать чисто организационные трудности, которых можно было бы избежать. Во всем этом я еще раз убедился на съемках фильма «Дон-Кихот». Союз должен добиваться такой организации съемочного процесса, которая создала бы наилучшие условия для подлинно творческого труда.

Необходимо поставить в Союзе и вопрос об актерском мастерстве, о борьбе со штампом, с ремесленным подходом к творчеству.

Вместе с тем Союз должен добиваться взыскательного отношения актеров к самим себе. К сожалению, есть хорошие актеры, которые не берегут своего доброго имени: участвуют в сомнительных концертах, разъезжают с саморекламной программой. Такое поведение не только губит самого актера, но и порочит почетную профессию.

Хочется верить, что Союз займет активную и принципиальную позицию в решении актерской проблемы.

А. Грошев: ПОДНЯТЬ ВОСПИТАТЕЛЬНУЮ РОЛЬ СОВЕТСКОГО КИНО.

Советский Союз располагает большой армией киноработников. Беда в том, что кинематографисты до сих пор были разобщены, и накопленный ими огромный опыт не стал коллективным достоянием. Союз работников кино должен поднять роль нашего искусства в коммунистическом воспитании народа и, в первую очередь, молодежи.

В этом деле необходимы коренные перемены. Что касается Всесоюзного института кинематографии, то надо пересмотреть методы отбора кандидатов, направляемых на учебу из национальных студий. Очень часто нам присылают людей случайных, не имеющих необходимых данных для избранной ими творческой профессии. Чтобы избежать этого, нужно обеспечить участие представителей местных отделений Союза в отборе будущих студентов. Кроме того, существующая система подготовки 2—3 студентов от каждой республики неэффективна. Не лучше ли направлять из союзных республик человек по двадцать—по нескольку студентов на каждый факультет? При такой системе через пять лет национальные студии получат несколько творческих групп, в какой-то степени уже сработавшихся, обладающих едиными творческими устремлениями. Такой творческий коллектив может оказаться ценным пополнением для студий.

Серьезное внимание должен уделить Союз издательским делам. Издательство «Искусство» из-за недостаточной полиграфической базы не может удовлетворить наши пожелания. Но, кроме того, в подходе издательства к плану изданий и их очередности ощущается коммер-

СОЗДАНИЕ КИНОФОНДА

В связи с предстоящим созданием кинофонда М. Калатозов рассказал о предварительной работе, проделанной по разработке устава этой организации.

В проекте устава характеризуется направление деятельности кинофонда, формы его работы и структура.

Окончательная разработка положения о кинофонде поручена комиссии в составе: М. Калатозов (председатель), В. Головня, В. Каплуновский, В. Круминь, Н. Крюков, Л. Луков, В. Монахов, Л. Сафаров, Г. Чухрай.

ческий уклон. В то время как учебные пособия, труды по режиссуре и операторскому мастерству, серьезные монографии ожидают годами своей очереди, выпускаются сборники, не имеющие точного адреса,—они слишком популярны для профессионального читателя и недоступны для массового зрителя.

Союз обязан занять в этом вопросе активную позицию и сказать свое веское слово.

В. Монахов: СПРАВЕДЛИВЫЕ УПРЕКИ.

Многие упреки, которые раздаются по адресу части нашей кинематографической молодежи, вполне справедливы. Действительно, нет оправдания молодому кинематографисту, если он стоит в стороне от общественной жизни, если в его творчестве проявляются инертность, тяга к узко понятому профессионализму, к ремесленничеству. В некоторых фильмах молодых режиссеров мы видим, к сожалению, уход от высоких идейных задач советского искусства. Такие недостатки надо решительно преодолевать, и в этом отношении большую помощь окажет создаваемый ныне Союз.

Если Союз внимательно и любовно подойдет к молодежи, она займет достойное место в нашей творческой организации.

Многого мы ждем от секции критики, истории и теории. Серьезные претензии можно предъявить к кинокритике. В частности, не удовлетворены ее состоянием кинооператоры. Что можем мы почерпнуть из обычных рецензий? Они, как правило, написаны общо, в них отсутствует профессиональный анализ произведения и его отдельных элементов. Кого могут удовлетворить стандартные формулировки об «удачно снятых портретах и пейзажах»? Кому нужен беглый пересказ сюжета картины? Зрители либо уже видели фильм и узнали его содержание без помощи критика, либо собираются посмотреть фильм и не нуждаются в предварительной аннотации. Что касается создателей картины, то им фабула ее тем более известна. Мы ждем от критики идейного и эстетического разбора фильма, принципиального разговора с художниками, ждем статей, из которых можно сделать выводы на будущее.

М. Ромм: ДЛЯ ВАС, МОЛОДЕЖЬ!

Союз кинематографистов создан! Это известие воспринято с удовлетворением всеми киноработниками. Но мы до сих пор еще не представляем себе полностью масштаба работы и сложность задач, требующих разрешения.

Объем предстоящей деятельности чрезвычайно велик. А круг людей, привлеченных до сих пор к работе, очень узок. Это все тот же актив, который работает в Доме кино, в художественных советах и творческих секциях студий. Предстоит трудоемкая повседневная работа. Поэтому особенно необходимо вовлечение в работу самых широких кругов молодежи.

СЕКЦИИ СОЮЗА

Пленум утвердил председателями секций: художественной кинематографии—М. Ромма, документального кино—И. Копалина, научно-популярного кино—А. Згуриди, кинодраматургии — Е. Габриловича, мультипликационных фильмов—И. Иванова-Вано, критики, теории и истории кино—Р. Юренева, науки и техники—Б. Коноплева, по работе с кинолюбителями—Г. Рошаля. Председателем комиссии по международным связям избран С. Юткевич.

Я согласен с тем, что объединение и привлечение молодежи—одна из первых задач Союза. Но я не думаю, что Союз должен «завоевывать» молодежь какими-то особенными способами. Молодежь не должна ждать особых приглашений. Она должна принять участие во всей деятельности Союза, считать его своим домом и постепенно замещать там нас, представителей старшего поколения.

Этот Союз прежде всего для вас, молодежь!

В. Корш-Саблин: ВНИМАНИЕ КИНОИСКУССТВУ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК!

Не случайно представители киностудий союзных республик говорят о тех надеждах, которые они возлагают на Союз. Положение дел в национальной кинематографии братских республик, те задачи, которые поставлены перед ней, и те реальные трудности, которые она испытывает, требуют пристального общественного внимания. На Украине, в Грузии, в Белоруссии до войны ставились большие, хорошие картины. Мы должны не только вернуть наши прежние достижения, но и сделать решительный шаг вперед. И в этом нам нужна систематическая помощь Союза.

Естественно стремление Союза охватить широкий круг вопросов. Но прежде всего необходимо отделить второстепенное от основного, чтобы текущие дела не заслонили того, во имя чего создана наша организация. А создана она для решения идейно-творческих проблем, для борьбы за решительный подъем нашего киноискусства.

Не случайно возник здесь разговор о делячестве, о ремесленничестве. Эти чуждые нашей идеологии тенденции действительно появились на кинопроизводстве. К сожалению, некоторые руководители студий борются с ними недостаточно. Больше того, предлагая к постановке слабые сценарии, они потворствуют деляческим настроениям. Не у каждого режиссера хватает силы воли отказаться от заведомо неинтересного, слабого сценария. А что бывает потом—мы знаем. Появляется серый, безликий фильм.

Этому надо положить конец. И тут нужна настойчивая воспитательная работа. В особенности молодежь должна понять, что «путь, чтобы протоптанней и легше», никогда не был дорогой мастеров советской культуры и что не количество поставленных фильмов определяет успех художника.

Союз должен стать родным домом, куда молодой кинематографист может придти за советом и поддержкой. В нем должны работать представители всех поколений и всех профессий кинематографии—только при этом условии он станет подлинно общественной организацией, помогающей росту советского киноискусства.

УСТАВ СОЮЗА

А. Згуриди познакомил участников пленума с проектом устава Союза. Одному из разделов устава, трактующему порядок приема в члены Союза, был посвящен доклад, сделанный С. Юткевичем.

«Наш Союз,—сказал С. Юткевич,— должен объединить работников всех ведущих профессий. В то же время он не должен дублировать наши профсоюзные организации. Мы должны избежать двух крайностей—кастовой замкнутости и излишней широты приема, который открыл бы доступ в Союз людям нетворческим. В результате серьезного обмена мнений, во время которого высказывались различные точки зрения, был выработан проект «Положения». Докладчик огласил и прокомментировал все пункты «Положения».

Принципиальных возражений проект не вызвал, но участники пленума внесли в «Положение» много существенных поправок и уточнений.

Пленум утвердил приемную комиссию в составе А. Грошева (председатель), Л. Антонова, Л. Атаманова, М. Богданова, Б. Волчека, М. Папавы, В. Каплуновского, Н. Крюкова, М. Ошуркова, С. Ростоцкого, В. Санаева, В. Успенского, Р. Юренева и С. Юткевича.

С. Васильев: НЕСТИ В МИР НОВОЕ СЛОВО!

Вопросов накопилось очень много, и они очень разнообразны. Мы не можем сразу определить весь круг задач, которые встают перед нашим Союзом. Но одно мы должны помнить постоянно: этот Союз создан прежде всего для того, чтобы повысить идейно-художественный уровень советской кинематографии.

Вот главная и основная цель, смысл существования нашего Союза, и при обсуждении любых вопросов мы не должны упускать ее из виду.

Если мы вдумаемся, в какой сложной обстановке Советский Союз и весь демократический лагерь ведут борьбу за мир, то мы поймем, что повышение идейно-художественного уровня наших картин—боевая политическая задача.

Вот этой цели и должна быть посвящена вся работа нашего Союза.

Обратимся к нашему славному прошлому. Чем завоевали мы мировое признание? Тем, что принесли в мир новое слово, новое прежде всего в идейном отношении и при этом выраженное в блестяще найденной, новой, небывалой художественной форме.

И сегодня мы должны нести в мир наше слово, утверждать наше социалистическое мировоззрение и бороться со всяческими проявлениями враждебной идеологии. Чтобы донести величайшие идеи современности до зрителя, нужна форма наиболее яркая, образная и доходчивая.

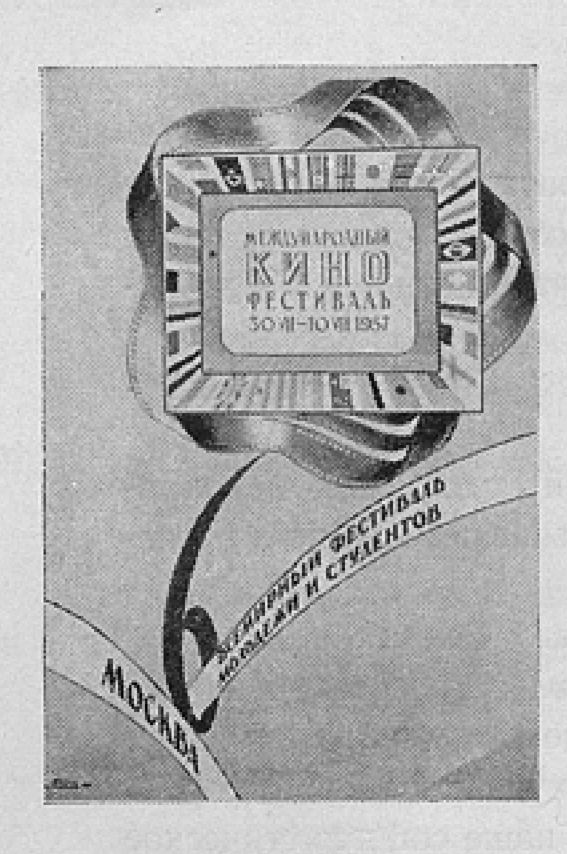
Лучшие произведения нашего искусства, получившие признание всего мира, являются ярчайшими образцами искусства социалистического реализма. Однако некоторые из нас догматически поняли принципы социалистического реализма и пришли к тому, что их произведения тоже стали догматическими, неубедительными, неинтересными и поэтому не могут быть боевым оружием нашей партии, нашего народа.

Я думаю, что право на существование имеет любая картина—и монументальное полотно с гигантскими обобщениями, и камерная драма, если она поднимает принципиальные проблемы жизни и верно решает их.

Фридрих Эрмлер начинал не с масштабных картин. Но он по-партийному ставил в своих фильмах принципиальные вопросы, проблемы жизни советского человека, и эти картины принимались народом, создавали славу нашей кинематографии, завоевали миллионы зрителей. Нам необходимо широчайшее разнообразие тем, творческих манер, соревнование жанров. Пусть возможно ярче раскрывается в каждом фильме творческая индивидуальность художника, посвятившего свое искусство утверждению великих идей коммунизма.

Важнейший для нас вопрос—воспитание молодежи. Будущее нашей кинематографии в руках молодежи. Мы, режиссеры старшего поколения, часто говорим: «Товарищи, мы стареем». И мы действительно постарели. Но мы хотим, чтобы при нас еще выросло то молодое поколение, которое возьмет эстафету нашей жизни и понесет ее дальше. И пока мы еще в силах, каждый из нас обязан помочь молодежи стать на ноги, окрепнуть и избежать многих наших ошибок. Есть мудрая поговорка: «Если б молодость знала, если б старость могла». Так давайте приобщим молодежь к знаниям, которых ей не хватает! И это тоже задача нашего Союза.

Постараемся, чтобы в Союзе работников кинематографии те люди, которые создавали мировую славу советскому кино, передали молодежи свой опыт, свои убеждения. И тогда мы сможем сказать, что задача выполнена и что мы оправдали высокое доверие партии, за которое мы приносим ей глубочайшую благодарность.



ЖЮРИ МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ ПРИСУДИЛО СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ И ДИПЛОМЫ:

По группе художественных фильмов.

ПО РАЗДЕЛУ ФИЛЬМОВ, СОЗДАННЫХ ИЗВЕСТНЫМИ МАСТЕРАМИ КИНОИСКУССТВА О МОЛОДЕЖИ.

Золотые медали—фильмам:

«Мрак среди дня» (Япония)—режиссер Тадаси Имаи;
«Крыша» (Италия)—режиссер Витторио Де Сика;
«Карусель» (Венгрия)—режиссер Золтан Фабри;
«Высота» (СССР)—режиссер А. Зархи.

ПО РАЗДЕЛУ ФИЛЬМОВ, СОЗДАННЫХ МОЛОДЫМИ КИНОРАБОТНИКАМИ.

Золотые медали—фильмам:

«Наш двор» (СССР)—режиссер Р. Чхеидзе;
«Канал» (Польша)—режиссер Анджей Вайда;
«Пропащие» (Чехословакия) —режиссер Милош Маковец;
«Смерть, подкравшаяся тайком» (Франция)—режиссер Марсель Камю.

Специальный приз жюри—*золотая медаль*—**мультипликационной научно-популярной картине для молодежи** «Путешествие в прошлое» (Чехословакия)—режиссер Карел Земан.

Серебряные медали—фильмам:

«Павел Корчагин» (СССР)—режиссеры А. Алов и В. Наумов;
«Баскетболистка № 5» (Китай)—режиссер Се Цзинь;
«Непобедимые» (Чехословакия)—режиссер Иржи Секвенс;
«Сбившиеся с пути» (Италия)—режиссер Франческо Мазелли;
«Случай в Бендерате» (ГДР)—режиссер Янош Вейци.

Бронзовые медали—фильмам:

«Лисси» (ГДР)—режиссер Конрад Вольф;
«Весна на Заречной улице» (СССР)—режиссеры Ф. Миронер и М. Хуциев;
«Девушка в черном» (Греция)—режиссер М. Какоянис.

Почетные дипломы жюри—**художественным фильмам:**

«Снова живой» (Египет);
«Наши мотивы» (Монголия).

Актеру Гансу Альберсу—за исполнение главной роли в фильме «Перед заходом солнца» по пьесе Герхардта Гауптмана (ФРГ).

Жюри также отметило:

в картине «Высота» (СССР)—работу артистки И. Макаровой;
в чехословацкой картине «Пропащие»—работу оператора Владимира Навотного;
в греческой картине «Девушка в черном»—работу исполнительницы главной роли Элли Ламберти.

По группе научно-популярных фильмов.

Золотые медали—фильмам:

«Старт в стратосфере» (СССР);
«Мир тишины» (Франция);

Бронзовую медаль:

«Прелесть глубины» (Румыния).

Почетный диплом жюри:

«У берегов Антарктиды» (СССР).

По документальным фильмам.

Золотая медаль:

«Охотники южных морей» (СССР).

Серебряные медали:

«Современная Монголия» (Монголия);

«Воскресенье в Пекине» (Франция);

«О Москве и москвичах» (СССР);

«Собор Парижской богоматери» (Франция);

«Дневник Мартина» (ГДР).

Бронзовые медали:

«Операция Кедда» (Индия);

«Париж ночью» (Франция).

Почетные дипломы:

«Фестиваль корейских пионеров» (Корея);

«Восхождение на Манаолу» (Япония);

«Королевский замок Звиков» (Чехословакия).

По мультипликационным фильмам.

Золотая медаль:

«В яранге горит огонь» (СССР).

Серебряные медали:

«Краткая история» (Румыния);

«Украденный нос» (ГДР).

Бронзовые медали:

«Нахальство не побеждает» (ГДР);

«Необыкновенный матч» (СССР).

По документальным и научно-популярным фильмам на узкой 16- и 8-*мм* пленке.

Бронзовые медали:

«Жена фермера» (Япония);

«Лица в тени» (Швеция).

Почетный диплом:

«Цвет кожи» (США).

По фильмам, созданным любителями.

Почетная премия жюри—*серебряная медаль*:

«Встреча в Варшаве» (Франция).

Серебряная медаль:

«Это забыть нельзя» (Израиль).

Почетный диплом жюри:

«Мы были на целине» (СССР).

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ КОНКУРСА МЕЖДУНАРОДНОГО СЕМИНАРА СТУДЕНТОВ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Жюри международного семинара студентов кинематографических учебных заведений решило присудить следующие премии:

По группе художественных фильмов.

Первая премия — фильму

«Первое свидание» (Чехословакия).

Вторые премии — фильмам:

«Надя» (СССР);

«Общежитие, институт и я» (Чехословакия).

По группе документальных фильмов.

Первая премия — фильму

«Надом» (СССР).

Вторые премии — фильмам:

«Друг с бриллиантовых гор» (Чехословакия);

«Срочный вызов» (Чехословакия).

По группе научно-популярных фильмов.

Первая премия

«Федоскинская миниатюра» (СССР).

Вторая премия

«Прежде чем куклы оживут...» (Чехословакия).

Третья премия

«Внимание, алкоголь!» (ГДР).

По группе фильмов разных жанров.

Первые премии присуждены:

художественно-документальному очерку «Точильщик» (Польша);

искусствоведческому фильму «Прометей» (Австрия);

видовому фильму «Осень в Крыму» (СССР).

По группе отдельных компонентов художественного оформления фильмов.

Премии получили:

Роберт Стандо (Польша) — за творческую изобретательность в публицистическом жанре в фильме «Вперед, железнодорожники!»;

Витольд Собочинский (Польша)—за композицию кадра в фильме «Рыбачий поселок»;

Анна Соколовская (Польша)—за режиссерскую работу с детьми и создание атмосферы в фильме «Весенний вечер»;

Драгомира Реньякова (Польша)—за режиссерскую работус детьми в фильме «Лгун»;

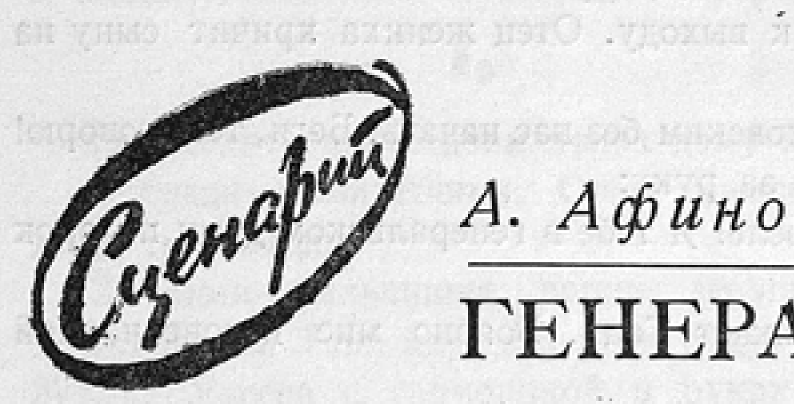
Андрей Кристин (Чехословакия)—за художественное отображение прир ды в фильме «Долина, долина»;

Владимир Маак (СССР)—за операторскую работу в фильме «Когда проходит осень».

Дипломы — почетные грамоты:

Гунару Пиесис (СССР) — за режиссерскую работу с детьми в фильме «Девочка со спичками»;

воспитанникам Академии сценических искусств (Чехословакия)—за объемно-мультипликационный фильм «Водяной».



А. Афиногенов

ГЕНЕРАЛ АРТИЛЛЕРИИ

Мужская рука выводит твердым почерком в тетради:

15 ноября 1917 года.

На душе смутно. Живу предчувствием катастрофы. Готов ко всему.

Аппарат отъезжает. Виден со спины пишущий дневник пожилой мужчина. Перед ним—большое окно. За окном—длинная аллея берез и кленов.

Погожее ноябрьское утро. Аллея устлана опавшими листьями. В конце аллеи—плетень с калиткой, а дальше—за плетнем—на дальнем холме раскинулось небольшое село.

Сельская церковь возвышается над избами.

Народ на паперти; сквозь открытые двери видна густая толпа пришедших в церковь. Перед аналоем в церкви—обряд венчания.

Жених и невеста одинаково молоды. Им по восемнадцать-девятнадцать лет. Оба они смущены новизной обряда, но жених—веселый и разбитной парень—старается держаться непринужденно, как будто ему не впервой. Невеста стоит, опустив глаза. Лишь временами их взгляды встречаются—и жених ей ободряюще подмигивает.

За ними стоят дружки и подруги, родители—бородатый, коренастый, бедно одетый отец жениха и длинный худой отец невесты; сваха, полная шумливая старуха.

Крошечный попик и верзила дьякон, басистый, как все дьяконы, вершат обряд.

Сценарий печатается с сокращениями. Редакцией исправлены некоторые мелкие неточности и описки, вкравшиеся в черновой текст сценария, который не предназначался автором для опубликования.

Неясный шум сзади заставляет сваху обернуться. Она видит, как вновь пришедший в церковь юркий, с редкой бородкой клинышком мужичонка что-то торопливо шепчет соседям. Те переспрашивают, потом толкают под локти своих соседей. Шепот разносится по церкви, и вот уже кое-кто пробирается к выходу. У дверей на паперть заминка, потом церковь начинает быстро пустеть.

Сваха тревожно подтолкнула локтем родителей и поплыла назад—узнать, в чем дело. Узнав, быстро юркнула в дверь.

Поп начал было возглашать:

— Венчается раб божий Алексей... — как вдруг увидел суматоху, пустеющую церковь, подтолкнул дьякона. Тот сиплым басом вопрошает:

— Куда вас несет?

— Маклаковские пошли помещика делить!—доносится уже с паперти.

На этот возглас обернулись немногие оставшиеся. Пронзительный женский голос подхватывает:

— Маклаковские себе все добро загребут. Они такие!

И новый голос—встревоженного отца жениха:

— Опосля довенчаешь, батюшка. Нам бы к дележу не опоздать.

С этими словами оставшиеся бросаются к выходу. Отец жениха кричит сыну на ходу:

— Лешка! Беги вперед. Не давай маклаковским без нас начать. Беги, тебе говорю!

Алеша, взглянув на невесту, хватает ее за руку:

— Бежим, Таня! И впрямь довенчают после! Я тебе в генеральском дому подарок на свадьбу выберу.

— Как же так, Леша?..—робко возражает Таня. Боязно мне недовенчанной уходить.

Но Алексей уже тянет ее за собой. Попик, сокрушенно вздыхая, разводит руками, дьякон торопливо снимает облачение, приговаривая:

— Ты как знаешь, отец Варсонофий, а я побегу. Я свою долю у них из бороды вырву.

И размашисто шагает к выходу.

Уминая и разбрызгивая ногами осеннюю грязь, бегут мальчишки и бабы, мужики и бородатые старики к калитке, ведущей в аллею; к этой калитке с другой дороги подошла большая группа маклаковских крестьян. Они уже собирались было войти в аллею, как подбежавший юркий мужичонка схватил одного из маклаковских за грудки и пронзительно завопил:

— Эт-та как же, а? Уговор был вместе всем идти, а вы одни поперли! А?

Тот, кого он схватил, отшвыривает мужичонку:

— Отлынь, Кузьма! Мало что уговаривались!

Его поддерживают возгласами:

— Уговаривались, да не уговорились.

— Пронюхали, черти?! Хоть назад вертай!

— А мы первые! Кто первый—тому и делить, вот что!

На подмогу Кузьме подбегают другие. Общий гам и крик. Начинается драка. Чья-то шапка уже летит на землю, но драку останавливает отец Алексея.

— Уговор был—комитет вперед послать. Чтобы все по закону.

Голоса. Какой еще комитет!

— Он правильно говорит! Комитетчиков выбрать.

— Любима в комитет!

— Никифора! Кузьму Митрохина! Жгута!

Из окна сквозь аллею смотрит на собравшуюся у плетня толпу тот, кто писал дневник. Он видит, как распахнулась калитка и трое крестьян входят в аллею. За ними—в некотором отдалении—остальные.

Писавший отворачивается от окна. Мы видим его лицо—лицо пожилого генерала в генеральской походной форме без эполет и знаков отличия. Генерал опускает белую штору и отходит от окна.

Он проходит через большую гостиную, в которой сидел. В гостиной на стенах вместо картин развешано старинное оружие; на одной из стен сверкает пустотой рама большого портрета; большое зеркало отражает лицо генерала, когда он проходит к себе в кабинет. Гостиная пуста. Все шторы опущены.

По осенней аллее движется к дому большая толпа крестьян.

Впереди—комитетчики. Отец Алексея—Любим, потом маклаковский мужик—Жгут и дьякон.

За ними—мальчишки, парни, девушки, бабы, мужики.

Алексей и Таня идут в первом ряду. С ними рядом пухлый, откормленный парень Мишка Евсеев с гармоникой в руках.

Резкая мелодия «страдания» разносится в воздухе. По мере приближения к дому гул толпы затихает, и только гармоника продолжает заливаться.

Дом генерала вырисовывается ближе. Видна открытая веранда с большой стеклянной дверью внутрь. Дом молчалив и пуст.

В хвосте толпы идут трое. В одном мы узнаем того, кого юркий Кузьма схватил у калитки.

Он толст, страдает одышкой, хрипит, когда разговаривает.

— Пронюхали карсавинские!—говорит толстяк.—Теперь нашим, маклаковским, шиш достанется.

Угодливый его собеседник, вертлявый, вихлястый, поддакивает:

— Ни маковой росинки!

— А делать что?—спрашивает второй собеседник.

Толстяк. А то надо сделать, чтобы карсавинские к себе убегли, пока мы тут делить начнем.

Вертлявый. Дык как же?

Толстяк. А вот как... (*Что-то шепчет и передает вертлявому спички.*) Да вдарь в набат!

Вертлявый с опаской смотрит на толстяка. Тот успокаивающе хлопает его по плечу.

Вертлявый, понимающе кивнув головой, отделяется и ныряет в кусты; перескочив через плетень, он пускается по тропинке низом в село.

Перед толпой, подошедшей к дому, дальше ход только на веранду.

Дом молчалив по-прежнему.

Комитетчики, переминаясь с ноги на ногу, не решаются подняться по ступенькам. Стихла гармоника. Затихла толпа. Секундная пауза нерешительности.

Таня (*тихо*). Боязно мне, Алеша.

Алеша. Веселей, Танюша, гляди! Помещика делим, не как-нибудь! Эй, комитетчики, чего стали? Зови генерала!

Любим. Вперед отца не суйся, Лешка! Сами знаем.

Юркий Кузьма. А знаешь—зови!

Любим (*дьякону*). Выступай, дьякон.

Дьякон. Что я! Троих, небось, выбирали.

Сваха. Что ж вы, родимцы, затеяли? Что вы, страхолюды, задумали! Выведут на вас, прости господи, казаков—да выпорют! Всех подряд выпорют!

Алеша. Брось пугать, Манефа! Наша власть теперь! Крестьянская! Грабь награбленное!

С этим словами он подбегает к небольшой старинной пушке, одной из двух, что стоят у веранды, украшая вход, и поворачивает пушечку дулом на комитетчиков, крича:

— Приступай, комитетчики! А то мы сами пальнем!

В толпе засмеялись. Мишка вновь рванул гармошку.

Трое комитетчиков, осмелев, вступают на лестницу веранды. Идут по лестнице к стеклянной двери.

Любим робко стучит.

Толпа затихает. Ждет. Молчание.

Любим. Стучи ты, Жгут.

Жгут стучит посильнее. Тот же результат. Жгут приглашает дьякона.

Дьякон. Я лицо духовное. Мне стучать не пристало.

Алеша, не выдержав, бежит на веранду.

Алеша. Эх, бородатые! Кулаки пудовые, а стучат, как воробьи клюют.

Резко потрясает стеклянную дверь—она задребезжала. Из толпы донесся веселый голос:

— Заспались, помещички!

Метко брошенный камень разбивает окно. Звон стекла пугает. Все притихли. Жгут сердито повернулся к толпе:

— Кто бросал? Разве так уговаривались?

Сваха. Ой, идет!

Лица вытягиваются, всматриваясь. Ручка двери поворачивается. На веранде появляется генерал Карсавин. Он внешне совершенно спокоен и молча окидывает взглядом толпу. Этот взгляд гипнотизирует, подавляя своей властной уверенностью. Рядом с генералом—его жена, невысокая худая женщина с нервным, усталым лицом. Они одеты по-дорожному; в руках генерала маленький чемодан.

Дьякон, увидев их, прячется за спины других комитетчиков. Те тоже инстинктивно пятятся, и генерал оказывается лицом к лицу с Алешей.

Алеша храбро выдерживает его взгляд.

Карсавин. Ну?

Алеша (*машинально*). Ну? (*Смущается, не находя слов под этим властным взглядом.*) Чего там—ну! У нас теперь Советская власть. Небось слышали?

Карсавин. Ну?

Алёша. Ну и, значит, желаем мы вас из имения попросить. (*Показывая рукой на аллею.*) На все четыре стороны.

Любим (*несмело приближаясь*). А имение поделить. То есть чтобы всем поровну. Без обиды. По-христиански.

Жена генерала. Что мы вам сделали плохого, скажите? Мы вам школу в селе построили. Больным помогали. Землю еще в октябре отдали. А вам все мало. Из дому гоните.

Карсавин. Катя, молчи. Не надо.

Сваха (*пробившись сквозь толпу к жене Карсавина, завыла*). Ох ты, родимая наша барыня. До чего ж тебя довели, злодеи! Из дому гонют! Уж как нам тебя, болезную, жалко...

Любим. Нишкни, Манефа! Мы, ваше благородие, на вас не обижаемся. Обиды от вас не видели. Это правда. Правда, ведь, мужики? (*Молчание.*) Но только нам то обидно, что все окрест своих помещиков давно поделили, а мы сидим. Вот это нам даже очень обидно. Чем мы хуже других, ваше благородие? А? А против вас—упаси, господь—да разве мы звери?.. Другие-то вон своих помещиков жгут-палят, а мы тихо-мирно. Лошадку вам запрягем до станции. Так, мужики?

Голос. И пешком дойдут. Отъездились!

Карсавин. Ваша правда. Отъездились. Теперь ваш черед ездить. Далеко ль только уедете...

Алеша. Подальше вашего!

Карсавин (*еще раз оглядев его*). Из молодых—да ранний. Чужое добро делить пришел. Дели-дели. Всем поровну!

С этими словами он берет стоящий на веранде стул и ударяет им об пол. Стул с треском распадается. Карсавин дает одну ножку стула Любиму, другую—Жгуту, третью—дьякону, а остальное—Алеше. Толпа с изумлением наблюдает за происходящим.

Карсавин. Дели, мужики, помещиков, Россию дели. Всем поровну. Был генерал Карсавин, армия была... нет теперь ни генералов, ни армии... Катя, идем!

И, взяв жену под руку, он проходит с ней вниз по ступеням сквозь удивленно и молчаливо расступившуюся толпу.

Пройдя живой этот коридор, генерал, не оборачиваясь, направляется по аллее к калитке.

Сваха (*заголосила*). Ой, злодеи! Ох, страхолюды! До чего барина довели! Стул ломает!

Алеша (*рассматривая свою часть стула*). Этой бы ножкой барина по затылку! Чтоб не шутил с мужиком по-барски. (*Сообразив.*) Он над нами по-барски шутит. А мы? Бараны! Стоим да терпим!

Алеша сбегает вниз и бежит по аллее к калитке.

Уже за калиткой, где проходит дорога на станцию, он догоняет Карсавина и его жену. Он тяжело дышит от бега, размахивает ножкой стула.

Алеша. Стой, стой!..

Генерал с женой останавливаются. Ждут. Алешина бойкость сменяется неловким

смущением, когда он теперь вот оит один на один перед стариком. Алеша не знает, что сказать, потом видит маленький чемодан.

Алеша. Ты... ты что несешь? Покажи!

Карсавин молча раскрывает чемоданчик. В нем кое-какое белье, а сверху—папка. Алеша хватает папку, рассматривает бумаги в папке—там непонятные ему чертежи.

Алеша. Что за планы?

Карсавин. Это чертеж пушки. Моей конструкции.

Алеша. Пушки чертишь! А потом этой пушкой по нас палить! Нет, ваше благородие, ваше время прошло! (*Рвет чертежи. Жена генерала в ужасе закрывает лицо руками.*) Ты пушку в чемодане несешь, а нам стулом грозишь! Не грози—хуже будет!

Карсавин. Вам хуже будет! Не мне!

И, повернувшись, берет жену за руку и уходит с ней по грязной дороге. Алеша смотрит им вслед. Разорванные чертежи валяются в луже.

На чистом паркете следы множества грязных ног. Лапти, сапоги, галоши топчут пол. Гостиная в доме Карсавина полна народу, вошедшего с веранды.

Любим (*подбадривает себя*). А ну, приступай, крестьяне! Миром, поровну! (*Берет с рояля тяжелый подсвечник и протягивает Манефе.*) Получай, сваха. Небось сроду такого в твоей избе не стояло.

Сваха. Ах разбойник, ах душегуб!

Любим. Не желаешь—себе возьму.

Сваха. Куды, куды, родимец! Отдай!

Она хватает подсвечник, жадно прижимает его рукой, а другой хватает второй. Это служит сигналом. Все кидаются на вещи.

Растворяются двери во всем доме. Манефа пытается сорвать тяжелую портьеру. Другая баба не дает—тянет к себе. Портьера падает им на головы. Мальчишки снуют, как мыши. В руках у них ножи, ложки, вилки.

Дьякон выбегает из двери с кипящим самоваром, деловито снимает крышку, выливает воду, вытряхивает уголь за окно.

Алеша, вошедший в гостиную, застает уже полный разгром. Все ободрано и поделено. Пухлый Мишка кричит ему, пробегая:

— Припоздал, молодой! Торопись—обделят!

Алеша, найдя Таню, которая стоит в стороне, не принимая участия в дележе, подтаскивает ее к громадному зеркалу в простенке, кричит:

— Чур, мое, чур, мое! Вот тебе на свадьбу подарок, Таня! Смотрись на свою красоту почаще!

Мишка (*подбежав*). Э, нет! Не чурай—не выйдет! Тебе зеркало с ворота, а мне на свою рожу в ведро глядеться?

И, вырвав ножку от стула, которую Алеша все еще машинально держит в руке, Мишка, размахнувшись, ударяет по зеркалу. Резкие трещины разбегаются по стеклу. Мишка, радостно гмыкнув, вынимает кусок зеркала из рамы:

— Девчата, подходи!

К нему подбегают девушки. Мишка сует осколок зеркала Тане, потом другим девушкам, берет себе и отбегает дальше, к роялю. Любим и Никифор пытаются протащить рояль в дверь веранды.

Толстяк хрипит:

— Застрял, Фома, чертов сын, ни шиша не получим, ей-ей, ни шиша!

И тоже кидается к роялю. Хрипит:

— Куды прешь! Мое!

Л ю б и м. Ох ты, смелый какой! Кто тебе давал?

Т о л с т я к. Сам взял! Мы первые пришли, первые!

Он тащит рояль к себе.

Л ю б и м (*чуть не плача*). Братцы, выручайте! Маклаковские отымают! Выручайте, братцы!

К нему подбегают карсавинские мужики. Но вокруг толстяка уже толпятся маклаковские. Крики, гомон, визг баб, предчувствующих драку. Внезапно этот гомон покрывается криком:

— Гляди на потолок!

Все, ахнув, подымают головы. Потолок как потолок. Оборачиваются к тому, кто крикнул.

На рояле, загородившем вход с веранды, стоит солдат с мешком за плечами и винтовкой в руках.

Г о л о с а. Игнат! Игнат пришел!

С в а х а. Живой с фронту вернулся!

И г н а т. Землякам почтение! Помещиковы подштанники делите? Петру—салфетку, Илье—конфетку, а Еремке—ночной горшок. Так, что ли?

Л ю б и м. А хоть и так.

И г н а т. Это ты, Любим? (*Видя в его руках ножку от стула.*) Или стула целого не вышло, по ножке ломаете?

А л е ш а. Это ему генерал поднес! И мне. Чтоб поровну, говорит!

И г н а т. Обделил вас генерал, земляки! Вот им чего хочется, крестьяне! Чтоб все по кускам разнести, чтоб народу ни кола не досталось от ихнего добра. Не им—так никому. Вот как по-ихнему.

А л е ш а. А по-твоему, как?

И г н а т. А по-нашему, не им, а нам. Всему народу для общей пользы. По описи все принять.

Т о л с т я к. У нас грамотных нет весь дом описывать. Бери кто что.

И г н а т. Нельзя.

Т о л с т я к. Ты что за начальство? Бери, мужики, не слушай.

И г н а т. А я говорю—нельзя!

Он соскакивает с рояля, подходит с винтовкой к толстяку. Тот пятится. Тишина. И в этой тишине вдруг слышатся звуки тревожного колокольного звона. Все поворачивают головы. Потом кидаются—кто к окнам, кто на веранду.

М а л ь ч и ш к а. Карсавинские горят!

Толпа ухнула. Потом ее выносит из гостиной, как ветром. Оставшихся маклаковских выгоняет Игнат.

По аллее к плетню бегут крестьяне, женщины, ребята. Прыгают через плетень, падают, спешат к селу.

В пустой гостиной груды брошенных вещей.

У дверей веранды—сторож со старинным ружьем, снятым со стены гостиной. Сторож стоит также еще и неподалеку, на углу дома. Игнат проверяет расстановку сторожей, прислушиваясь к звону набата. Потом садится на верхнюю ступеньку веранды, неторопливо свертывает «козью ножку». Внизу—перед верандой—стоят, переминаясь, толстяк и еще несколько маклаковских мужиков.

Игнат. Я вас все равно грабить не допущу, мужики. Ежели карсавинским помочь не хотите—идите себе, щи простыли.

Толстяк (*махнув рукой*). Чтоб тебя черти взяли! Явился на нашу голову!

И, тяжело переваливаясь, отходит от веранды. За ним остальные.

Тяжелый дым на горизонте. Горит село.

Дым пожара в сумерках осеннего короткого дня.

Обгорелые остатки избы. Рухнули стропила—только печь торчит вверх трубой.

По пожарищу бродит Любим, растерянно откапывая то сковороду, то обгорелый хомут и складывая все это в кучу.

Алеша с Таней сидят на маленьком сундучке, смотря прямо перед собой на дымящиеся головни.

Сваха (*завывая*). Где жить станете, чем покрываться, чем щи хлебать? Все погорело, как есть все начисто... Бог наказал за вашу предерзость... бог наказал.

Алеша. Замолчи, Манефа! И без тебя тошно. (*Оглядывая пепелище, Тане.*) Недолго мы с тобой в новой избе пожили, Танюша.

Таня (*просто*). Не тужи, Алеша. Что—изба! У генерала вон какой дом отняли, а он как—встал да пошел. Хуже, говорит, не будет.

Алеша (*удивленный этим сравнением*). Хуже не будет?

Таня. Так нам-то чего тужить? Срубим новую избу—лучше прежней.

Алеша (*словно обожженный неожиданной мыслью*). Хуже не будет! (*Вскакивает.*) Да, может, он потому и ушел такой тихий, что задумал село спалить!

Этот его крик привлекает внимание толпящихся неподалеку людей. Они придвигаются ближе. Алеша, охваченный внезапной догадкой, кричит:

— Как я его у калитки догнал—он мне что сказал, генерал? Тебе, говорит, хуже будет! Вот он что сказал! Он! Он поджег! Я знаю—он!

Алеша вскочил на обгорелое бревно, собирая народ. Вокруг уже порядочная толпа.

Алеша. Стой, мужики! Вот не сойти мне с этого места! Вот провалиться сквозь землю, если я генерала на веревке обратно не приведу! Он село задумал спалить, он за то и ответит! Перед мирским судом.

Голоса. Он в Москву подался. Поди его там сыщи!

— А что ж, и сыщем. У него в Москве свой дом.

— Валяй, Леша, догони помещика!

— Он поджег! Больше некому!

Алексей (*яростно*). И не быть мне живым, ежели я генерала не обнаружу! На конец света за ним пойду! Мы его миром, тихо пустили, а он нам—красного петуха! Ну, ладно, ваше благородие, вам будет хуже! Будет!

На краю села кончается обсаженная ветлой дорога и начинается большак. Тут, у начала большака, осенним холодным утром прощаются Алеша и Таня. Алеша собран по-дорожному. Рядом с ним—Игнат, тоже с мешком за плечами. Около Игната—Жгут и Любим.

Таня всхлипывает, прильнув к Алексею. Тот гладит ее по платку.

Игнат *(утешая Таню)*. Не горюй, молодка,—я в Москве бывал, не заблудимся, живехонько генерала найдем и домой.

Таня *(тихо, Алеше)*. Алеша! Как же мы... недовенчанные? А?

Алексей *(обнимая ее)*. Вернусь—довенчаемся, Таня! Ты пойми—душа у меня горит от ярости! Не могу ни спать, ни есть—он перед глазами. Карсавин. «Тебе, говорит, хуже будет»! Жди меня, Таня! С генералом жди.

Игнат *(Жгуту)*. За толстым мельником поглядывайте. Он того гляди мужиков настроит опять грабить идти.

Жгут. Укротим, укротим пузатого.

Любим. Будет вам провожаться. Не на войну идет, не навек расстаетесь. *(Прощаясь с Алешей.)* За Игната крепче держись, Леша. Игнат—бывалый. Прощайте, что ли.

Чавкает осенняя грязь под сапогами Алеши и Игната. Они скрываются за косогором. Впереди унылая дорога; падает мокрый снежок.

Алеша. Чудной ты человек, Игнат. Не успел с фронта вернуться—опять шагаешь.

Игнат. Ты, гляди, тоже недовенчанным за генералом бежишь. *(Промолчав.)* Горячий ты. Вроде меня: я тоже, гляди—ух, горячим был! *(Помолчав.)* Дела, брат, сейчас такие—в деревне не усидишь.

Алеша. Какие дела?

Игнат. Революция.

Алеша. Это мы знаем. Земля—народу.

Игнат. Земля—народу, да ведь даром нам землю не отдадут.

Алеша. А мы уж взяли.

Игнат. Одно дело быка поймать, другое—в руках удержать. Ты вон за одним своим генералом погнался, а их сколько, этих генералов-помещиков, по всей стране. Позубастей нашего. Они, брат, свое добро без драки не отдадут. И драка большая будет, Алеша. Ох, большая.

Алеша *(сжимая кулак)*. Пусть полезут!

Мерный перебор колес на рельсах. На буферах между двумя вагонами пристроились Алеша и Игнат. Кроме них, еще люди. Люди везде: на ступеньках, на крыше, на решетках переходной площадки.

Как раз над Алешей сидит на такой решетке, держась за фонарный крюк, статный, военного вида мужчина в штатском осеннем пальто и сапогах.

Мужчина *(злобно пыхая папироской)*. Довели Россию до ручки! Властители тоже нашлись! Большевички!

Игнат толкает Алешу под локоть. Алеша всматривается в лицо мужчины. Тот, не получив ответа, продолжает:

— Думают, надолго власть забрали! Как же! Через две недели слетят!

Игнат. А коли не слетят?

Мужчина. Не слетят—так сбросим!

Алеша *(подвигаясь к нему)*. Кто сбросит? Ты, что ли?

Мужчина. Я с вами на брудершафт не пил.

Алеша. Смотри, как бы сначала тебя не сбросили! Без всяких брудеров!

Снизу, с подножки, на которой примостились пятеро, кто-то кричит:

— Кидай юнкеров на рельсы!

Мужчина оглядывается на крикнувшего, потом снова на Алешу. Новый возглас:

— Погоны снял, сапоги оставил!

— Снимай с юнкера сапоги!

Чья-то рука уже тянется к мужчине. Но он, ловко подтянувшись на крюке, встает на решетку, оттуда—на крышу вагона. Наклонившись с крыши, он кричит вниз, грозя кулаком Алеше:

— Ты еще эти сапоги своим языком оближешь!

И скрывается. Алеша хочет кинуться за ним. Он уже тоже ухватился за крюк, но Игнат остановил его:

— Погоди до Москвы, Алеша. В Москве мы его разыщем. И не одного такого...

Мы видим такие же сапоги. Несколько пар их на заснеженном тротуаре. От сапог—взгляд на фигуры. Они собрались на углу московской улицы, о чем-то шепчутся. А на сапоги смотрит Алеша.

Алеша не хочет идти дальше, хоть Игнат и тянет его за собой, посматривая на бумажку с адресом.

Игнат. Этак мы до вечера барина не разыщем.

Алеша. Они, Игнат. Юнкера.

Игнат. В Москве юнкеров сам черт не сочтет. Идем.

Идут дальше. Им навстречу—полный, важный старик с дамой.

Алеша. Гляди—помещики! И эти тоже, небось! *(Показывает на новых встречных.)* Сколько их тут, Игнат?

Игнат. Немало, парень. И каждый—злобой дышит. На нас с тобой. Каждый думает—ты ему сапоги лизать будешь. Так-то.

Игнат и Алеша останавливаются перед небольшим особняком. Фронтон дома залеплен плакатами и лозунгами, среди которых выделяется плакат, указывающий пальцем на читающего Алешу:

Ты записался добровольцем?

Игнат сверяется по бумажке с номером дома, потом подходит к воротам.

У ворот стоит небрежно одетый парнишка лет восемнадцати, в обдерганной куртке, с винтовкой на ремне, дулом вниз, и бомбами за поясом. Он лениво покуривает, прислонясь к стене.

Игнат. Генерал Карсавин здесь проживает?

Парнишка. Может, и проживал когда. А теперь генералов нет. Теперь тут штаб Красной гвардии.

Игнат. А ты кто будешь?

Парнишка. Часовой.

Игнат. Часовому на посту курить не положено.

Парнишка. Ты мне старого режима не разводи! Чего вам?

Игнат. Не тебя, парнишка. *(Отходит к Алексею, который рассматривает плакат.)* Нет твоего генерала здесь.

Алексей. А? *(Оторвавшись от плаката.)* Нету? Как же теперь? Куда?

Игнат. Назад—в деревню езжай.

Алеша. В деревню? *(Посмотрел на Игната. Тот на него.)* Без генерала, значит? Задаром ехали. *(Игнат молчит.)* А ты?

Игнат. Я так соображаю, что я тут нужней. *(Показывает на плакат.)* Зовут. *(Показывает Алеше на парнишку.)* А с этакими сопляками ничего мы не укараулим...

Его слова прерываются тарахтеньем мотоцикла. Мотоцикл подкатывает к штабу. Из коляски выскакивает комиссар в кожаной куртке, опоясанной портупеей. Он стремительно пробегает к воротам. Игнат выступает ему навстречу.

Игнат. Товарищ комиссар...

Комиссар. А? После, после! В Алексеевском училище восстали юнкера. Бери винтовки, выводи людей—сейчас будут грузовики.

Он пробегает внутрь двора. Слышно, как хлопают двери. Гул растущей суматохи. Через ворота видно, как забегали по двору люди.

Алексей *(схватив Игната за руку)*. Он там, Игнат, там! Генерал мой, говорю, там. С юнкерами! Не иначе!

Игнат. Идем, Алеша! Бери винтовку. Пока доедем—научу стрелять.

Из-за угла улицы, от штаба, показывается грузовик, набитый людьми. Все одеты по-разному—кто в пальто, кто в куртке, кто в ватной кацавейке. Но у всех—перевязь на левом рукаве: КРАСНОГВАРДЕЕЦ. Такие же перевязи у Алеши и Игната; они стоят в грузовике, крепко сжимая в руках винтовки.

На подножке грузовика—бледнолицый комиссар в пенсне.

Линия древних пушек в Кремле. Слева—Царь-пушка. Перед пушками—завал разного хлама. Из-под снега торчат груды ломаных ящиков, колеса, трубы походных кухонь, передки орудий и даже труп полуобглоданной лошади.

Мимо этой линии красногвардейский конвой ведет большую группу арестованных мужчин. Почти все они в штатском, но разнообразие одежд и лиц не может сгладить некоей общности у всех у них—в походке, выправке, даже во взглядах,—видно, что все они одной касты—военной. Они небриты, устали и угрюмы.

В цепи конвоя важно шагает Алеша, неумело держа винтовку наперевес. Игнат замыкает цепь...

Группа подходит к двери, которая ведет в белое здание одного из присутственных мест, превращенных во временную тюрьму.

В дверь арестованных пропускает по очереди плечистый, средних лет рабочий, наскоро перехваченный солдатским поясом с кобурой. Это Костромской, комендант Кремля.

Алеша подбегает к комиссару, который стоит рядом с Костромским.

Алеша. Товарищ комиссар. Спроси у них. Может, они про генерала знают—Карсавина. Помещика нашего. Я за ним из села приехал...

Костромской *(Алеше)*. Дай срок—найдем и твоего генерала. Некуда им от нас спрятаться. Их—малая горсточка, а нас—много. Дойдет очередь и до него.

Его слова заглушает густой мерный звон колокола. Звонят на колокольне Успенского собора. Алеша оборачивается в сторону собора, видит, как тянутся к собору монахи, выползая из разных закоулков Кремля и подымаясь по ступеням паперти...

На гудящий от звона колокол наплывает письмо. На шершавом клочке бумаги неумелой рукой выведены строки:

...А генерала я все равно найду, дай срок! Так и на селе скажи. Остаюсь твой муж—доброволец Красной Армии Алексей Рязанцев... А когда сын родится—назови Игнатом...

Письмо держит женская рука—рука Тани. Теперь видно ее лицо, погрустневшее над письмом. Глаза заволакивает дымкой слез, она отворачивается от Любима, который стоит над ней, приговаривая:

— Как жить будешь, недовенчанная? Ребенка родишь—поп крестить не станет. Засмеют на селе.

Таня. Пусть смеются. А я Алешу дождусь.

Гул колокола вновь усиливается, врываясь в форточку кабинета Ленина в Кремле. В кабинете—Ленин и Костромской.

Ленин *(подходит к форточке и закрывает ее. Гул стихает)*. Что это соседи наши так раззвонились, товарищ Костромской?

Костромской. Пятница, Владимир Ильич. Патриарх Тихон служит.

Ленин. Пятница? Ах, да. Партийный день. У меня—доклад на Гужоне.

Ленин подходит к окну. Костромской подходит тоже. В окно—перед линией пушек—видны фигуры монахов.

Костромской. Пора бы монахов с Тихоном из Кремля попросить. Один мусор от них.

Ленин. Не сейчас, товарищ Костромской, не сейчас. Вы лучше займитесь пока вот этим мусором. *(Показывает на груды хлама и грязи.)*

Костромской. День и ночь вывозим. Подвод не хватает.

Ленин. И дворцами займитесь. Дворцовым имуществом. Я вам выдам охранную грамоту... За государственной печатью... Все заприте, проверьте и составьте опись.

Костромской. Будет сделано, Владимир Ильич.

Ленин присаживается к столу, пишет на листе бумаги несколько строк, прикладывает печать, протягивает Костромскому. Затем снова подходит с ним к окну. Взгляд Ленина падает на купол здания судебных установлений.

Ленин *(показывая на купол)*. А вот на этом куполе подымите наш государственный флаг. Непременно. И возможно скорей.

И подымается вверх по древку большой флаг. Его тянут, стоя у подножия купола, Алеша и Игнат. Флаг дошел доверху, дрогнул, заполоскался на ветру. Алеша с Игна-

том закрепляют бечеву у древка. Смотрят на флаг, задрав лица кверху. Потом оглядываются вокруг. Перед ними панорама Москвы. Очертания кремлевской стены, за нею —город. Ранняя весна, сумерки. Сюда, вверх, долетают еле слышные шумы большого города.

А л е ш а. Ты-то подумай, Игнат,—куда нас с тобой занесло! На самую вышку. Выше нас нет теперь никого! По приказу Ленина флаг подымаем над всей Москвой.

И г н а т. Бери выше, парень! Этот флаг над всей Россией теперь. Нашей власти флаг. Мы с тобой—власть теперь. Понял?

А л е ш а. Ты дай мне генерала своего найти—я ему покажу, что понял.

Перед линией старых пушек стоит небольшое полевое орудие. У орудия—Алеша в группе курсантов-артиллеристов. Они слушают Игната.

И г н а т. Курсант Рязанцев, покажи поршневой затвор.

А л е ш а. Поршневой затвор—это будет...

Он задумался, поднял глаза вверх, соображая, и вдруг взгляд его падает на высокую мужскую фигуру, направляющуюся к входу во дворец. На мгновение мелькает профиль мужчины, его седые усы.

А л е ш а. Он! Ребята, он! Карсавин! *(Закричал.)* Сто-о-ой!

(Сорвался с места, бросился за фигурой.)

И г н а т. Курсант Рязанцев, назад!

А л е ш а *(на бегу)*. Иди ты!..

Стремительно подбегает к двери, в которую вошел мужчина, отворяет ее, влетает в помещение.

Большая мраморная лестница ведет вверх. Алеша, оглянувшись и не увидев фигуры, бежит вверх. Прямо перед ним—громадная картина. Он на мгновение ошарашен—на картине царь; Алеша кидается к полотну.

— Тьфу! Я думал, живые.

Торопливо осматривается. Массивная белая резная дверь направо чуть приоткрыта. Алеша бросается к двери, отворяет ее.

Он в большом зале. Его размеры и строгая красота смущают Алешу. Но впереди у двери напротив он видит мужчину. Вот-вот уйдет. И Алеша, пробежав через зал, хватает его за плечо.

А л е ш а. Стой! Поймал!

Фигура испуганно оборачивается. Перед Алешей не Карсавин. Алеша не верит глазам. Встряхнув обеими руками мужчину, он кричит ему:

— Генерал Карсавин?

М у ж ч и н а. Нет.

А л е ш а *(недоверчиво)*. А кто?

М у ж ч и н а. Лакей дворцовой службы покоев ее императорского величества государыни императрицы...

А л е ш а. Фф-у-у-у. *(Отпускает лакея.)* Ошибся я, значит. Лакей, говоришь. Может, родственник с генералом, а?

Л а к е й. Никак нет.

А л е ш а. Лакей... государыни императрицы... Ты о своей государыне позабудь, старик! Она сюда не вернется.

Лакей. Про то, кроме бога, никому неизвестно. А я приставлен ее имущество охранять.

Алеша. Имущество! А ну—покажь, какое у ней имущество?

Лакей. А вы кто будете?

Алеша. Я — власть! Вот я кто.

Лакей. Много вас тут—властей теперь. Сегодня—власть, а завтра под печку шасть.

Алеша. А вот я покажу тебе печку!

Он подходит к стульям у стены, подымает один.

Алеша. Это чей?

Лакей. Короля Людовика. Гарнитур.

Алеша. А мы этого короля—об пол! *(Ударяет стулом об пол, ломает его.)* Жидкие ножки у твоего короля. Гнутые. Понял теперь, кто здесь власть?

Лакей. Да ты... ты что? У меня бумага... с печатью...

Дрожащими руками он сует Алеше бумагу. На ней несколько строк ленинским почерком и государственная печать.

Алеша *(выхватывает у него бумагу, комкает, бросает на пол)*. Я тебя без печати припечатаю! Сдавай народу имущество! Все сдавай! *(Подходит к креслу, ручки которого перевязаны шнуром.)* Кто стул завязал?

Лакей. Эх, невежество. Стул! Трон это. Царя Петра Первого трон. А завязано, чтоб не садились.

Алеша *(срывает шнур)*. Все теперь наше! Нам теперь все можно.

Он садится на трон развалясь. Щупает обивку трона, ударяет кулаком по ручке. Лакей в ужасе закрывает лицо руками.

Алеша. Нет, ты гляди, гляди на меня, старик! *(Тот отнял руки.)* Мир хижинам—война дворцам! Ты это слыхал? А-а-а! То-то. Мы трон этот на дрова пожгем, чтобы царям неповадно было. Понял? Мы теперь—власть. Народ. Я, рязанский мужик, на царском троне сижу—не робею. Понял? Прошла наша робость! Что душа моя пожелает—то и сделаю. И никто мне воспретить не в силах.

Он откинулся на спинку трона, закинул ногу на ручку и громко запел:

Бывали дни веселые,
Гулял я мо-о-лодец...

И, еще не видя никого, он слышит внезапно чей-то строгий голос:

— Что вы здесь делаете?

Алеша вскидывает глаза. Видит перед собой Костромского и с ним—небольшого роста коренастого человека в пиджаке. Этот именно и спрашивает.

Алеша. Что хочу, то и делаю. Ты кто такой, чтобы мне препятствовать?

И слышит в ответ:

— Я—Ленин.

Это короткое слово, как молния, поражает Алешу. Он как-то сползает с трона, не в силах отвести глаз от Ленина. В руках у Ленина смятая Алешей охранная грамота. Ленин подходит ближе.

Ленин. Вы анархист?

Алеша. Не знаю.

Л е н и н. Что хочу—то и делаю, а? Это же лозунг анархистов. А ваших анархистов мы вчера разоружили и арестовали. И вас арестуем, если вы будете продолжать подобные выходки.

Ленин показывает на скомканную бумагу.

Алеша, смутно сознавая происходящее, встает.

Л е н и н. Вы крестьянин?

А л е ш а. Да.

Л е н и н. Помещика своего разделили?

А л е ш а. Да.

Л е н и н. Дескать, грабь награбленное и никого не слушай, раз революция. Да?

А л е ш а. Да.

Л е н и н. Это было вчера, товарищ, а то, что вчера было допустимо, сегодня оказывается вредным. Ибо вчера мы разрушали, а сегодня—создаем. Свое, новое государство. И сегодня та же самая революция требует от всех железной дисциплины и беспрекословного повиновения. Не—что хочу, то и делаю, а делаю то, что от меня требуют мои руководители. Вам понятны мои слова?

А л е ш а. Да... Только...

Л е н и н. Что?

А л е ш а. Как же это называется—такая политика?

Л е н и н *(усмехнувшись, говорит уже другим тоном, с оттенком юмора)*. Такая политика называется революционной диалектикой. Это если говорить по-ученому. А попросту—политика Советской власти. Власть же без дисциплины и подчинения—не власть, а кисель.

С этими словами Ленин поворачивается и уходит. Костромской за ним. Алеша догоняет Костромского, дергает за рукав и, когда тот оборачивается, быстро говорит ему вполголоса:

— Отправь меня на фронт! Я... я товарищу Ленину докажу, какой я есть боец...

К о с т р о м с к о й. Будет время—все поедем на фронт. А пока явишься к комиссару курсов и скажешь ему от моего имени—дать тебе десять нарядов вне очереди.

Костромской уходит. Алеша растерянно смотрит вслед ушедшим. Лакей тоже смотрит, потом со вздохом говорит:

— Эти, видать, надолго сюда...

У пушки, где происходило обучение, Алеша банит орудие. Он весь вымазался в грязи и сале, но с увлечением трет дуло орудия ершом. Рядом—Игнат. Когда Алеша вынул ерш, Игнат, нагнувшись, заглянул в дуло.

И г н а т. Мало. Еще.

Алеша, утерев пот, вновь берется за чистку. Игнат, усмехаясь, поглядывает на него.

И г н а т. Десять нарядов. Значит, крепись. На войне еще не так вспотеешь!

А л е ш а. А скоро на войну, Игнат?

И г н а т. А это когда нам песню споют. *(Запевает вполголоса.)*

Слушай, товарищ,
Война началася!..

Из затемнения возникает мелодия песни. Поет хор, и ему как бы вторит стук вагонных колес.

Слушай, товарищ,
Война началася—
Бросай свою хату,
В поход собирайся...

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это.

Песню поют бойцы в теплушке воинского поезда. Они сидят у настежь раскрытых дверей, свесив ноги; мимо проплывает дорожный пейзаж. Алеша с Игнатом рядом, они тоже поют. Поезд уходит вдаль. Возникает фигура Ленина, произносящего речь:

— Мы снова попали в войну... Весь вопрос о существовании Российской Социалистической Федеративной Советской Республики свелся к вопрссу военному. Хотим мы этого или нет, но вопрос так поставлен: мы находимся в войне, и судьба революции решится исходом этой войны...

И снова слышны песня, стук колес, гудки паровозов... Затем—глухой рокот орудийных залпов.

Две маленькие полевые пушки, установленные на полевой позиции за бугром, бьют за реку.

Ответный свист снаряда. Алеша, замерев, прислушивается. Взрыв. Совсем рядом подымается столб земли. Падает, тяжело охнув, боец. Алеша бросает снаряд, который готовил для зарядки, и пригибается к земле, охватив голову руками.

Новый столб земли. Алеша, скрючившись, отползает от орудия к ближней канавке. Игнат кричит ему вслед, но слов не слышно. Падает еще боец. Игнат пригибает голову Алеши.

И г н а т. Своего места не оставляй. А перед пулей не гордись.

Закладывает снаряд, дергает спуск. Всматривается:

— Эх, белякам гостинец. Давай снаряд.

Алеша машинально подает снаряд.

И г н а т *(продолжая стрелять и закладывать снаряды)*. Ты, главное, Леша, страх в себя не пускай. Ты себе внуши, что драться надо...

Н а в о д ч и к *(смотря в бинокль)*. Два деленья влево.

И г н а т *(Алеше)*. Ты себе так внуши, чтобы глаз от врага не прятать. Ты вперед гляди. Ты спину прячь от врага, спины ему не показывай, спина, брат, широкая, она пулю любит...

Вспотевший, измазанный в глине Алеша слушает Игната, подавая снаряды.

Ночь. Неровный отблеск костра. Небольшая группа артиллеристов. Едят кулеш из котла. Невдалеке слышны негромкие переборы гармоники.

Н а в о д ч и к. Пока ветер не дунет, и пух в свою храбрость верит. Так и Лешка. Храбрым был до первого боя.

Г о л о с. Судить его, как труса и дезертира.

И г н а т. Ладно вам! Нашли насмешку. *(Видя, что Алексей отодвигает манерку.)* Вон ему и каша не в аппетит...

Н а в о д ч и к *(подвигаясь ближе)*. Был я, братцы мои, матросом. Вышли в море, а на море—шторм. Как закачало меня—сил моих нет, весь изблевался, а деться некуда—разве что с палубы в океан прыгать... Ну, думаю, раз деться некуда, что ж блевать без толку. И—веришь?—прошло. Ей-ей, прошло. Привык. Так и ты. Привыкнешь.

А л е к с е й *(ударил себя кулаком по лбу)*. Эх, дядя Игнат! Какого труса я спраздновал!

Он даже зубами скрипнул от злости. Уткнул голову в кулаки, замолк. Остальные тоже. Слушают гармошку.

А л е ш а. Ленину хотел доказать, какой я есть боец! Чертов трус, собака!

И г н а т. Дай срок—докажешь. *(Он ласково треплет Алешу по волосам.)* Мы, брат, тоже храбрыми не родились. На войне учились не по книжкам.

Гармошка тянет свою мелодию. Темнеет.

Взрыв дыма и поднятой земли застилает горизонт. Алешина батарея снова в бою—уже в другом месте. Где-то справа маячит станция с водокачкой, по станции бьет одно из орудий. Другие посылают снаряды по далеко скачущим всадникам.

Из бойницы бронепоезда видна батарея красных. Орудие щупает цель. Залп. Другой. Дым застилает пространство.

Дым рассеивается. Алеша стоит на коленях около Игната, сраженного осколком. Одно из орудий сбито, снаряд бронепоезда разорвался у самой цели. Алеша подымает голову Игната.

И г н а т *(с трудом находя слова)*. Прими... батарею... По бронепоезду... Одно деление. Леша... Слева казаки... Теснят пехоту... Переходи на картечь. Прямой наводкой... Леша, милок...

Ослабевшие Алешины руки выпускают дрогнувшее в смертельной конвульсии тело Игната. Алеша еще не соображает, что произошло. Шепчет:

— Игнат... что ты... ты что, Игнат...

Сзади подбегает наводчик.

— Казаки на нас повернули!

А л е ш а. А?

Растерянно обвел взглядом окружающее. Понял, что идет бой. Вскочил.

— Картечью! Прямой наводкой!

Оставшиеся в живых поворачивают орудие в сторону показавшихся вдали казаков. Залп. Сразу же, по команде Алеши, пушки делают новый поворот направо, к бронепоезду. Алеша кричит:

— Бронебойными. На покрытие! За Игната!

Залп. Еще. Новый поворот пушек. Новая команда:

— На картечь!

Вот так, забыв обо всем и прежде всего о тяжести пушки, артиллеристы на себе поворачивают ее от одной цели к другой. Так из одного орудия снова стало два.

Алеша прильнул к биноклю. Поворот орудия к бронепоезду. В бинокль виден взрыв после прямого попадания. Клубы дыма. Алеша машет кулаком, кричит:

— А-а-а! Накрыли! Слышишь, Игнат? Накрыли!

Бронепоезд медленно пятится назад. Алеша от досады мечется, кричит:

— Не давай уходить, сади!

Но сзади подбегает номерной:

— Казаки пошли в атаку. Пехота отступает!

Алеша. А? Лошадей к упряжке! *(Грозно кричит не понимающему номерному.)* Лошадей!

Быстро пристегиваются лошади к передкам единственной пушки. Алеша вскакивает на коня.

И выносится вперед. Орудие за ним. Алешина упряжка мчится туда, где слышны неясные крики, выстрелы, гул... Упряжка вылетает на бугор. Оттуда вниз—во фланг казакам. Они так близко, что передний ездовой поднял лошадь на дыбы, чтобы успеть остановиться.

Алёша. Картечью, прямой наводкой по коннице!

Орудие разворачивается. Едва слетев с лошадей, номерные заряжают. Наводчик даже не целится, кричит, охрипши от волнения:

— По белякам!

Залп. Картечь. Летят с лошадей всадники. Замешательство. Новый залп. Казаки смешались. Новый залп. Где-то из глубины «ура»—это наша пехота строится для атаки. Новый залп. «Ура» гремит ближе. Видны бегущие фигуры. Казаки поворачивают обратно.

Алеша. На передки!

Новый аллюр орудий вслед за отступающими. Разворот на полном ходу. Залп. Лошадей даже не отстегнули от передков.

Наводчик *(оглядываясь)*. Артиллерия пехоту обогнала!

Мимо пробегает наступающая цепь пехоты. Красноармейцы кричат артиллеристам «ура», машут руками. Какой-то экспансивный паренек с размаху обнял наводчика и побежал дальше.

Удаляется пехота. Артиллерия все еще поддерживает ее наступление залпами. Но Алеша стоит теперь, повернувшись лицом к тому бугру, за которым он оставил мертвого Игната...

Так стоит он в тишине предутренней степи у невысокого могильного холма. Вместе с ним стоят немногие уцелевшие батарейцы.

Алеша оглядывает степь, стараясь запомнить место, где похоронен Игнат. Это тот самый бугор, с которого ринулись они в небывалую свою артиллерийскую атаку на конницу. Невдалеке—широкая полоса реки.

Алеша ставит на могилу снаряд, окапывает его для прочности землей.

На снаряде выцарапана надпись:

Здесь спит герой Красной Армии Игнат Дубовой.

Гремит военный марш. Красная Армия вступает в город. По узким улицам идут бойцы. Ставни домов закрыты. Тихо в городе. Но мальчишки уже бегут впереди оркестра, стараясь шагать в такт музыке.

Громыхает по булыжнику Алешина батарея. Сам Алеша впереди на лошади—он теперь уже признанный командир батареи.

Навстречу отряду по пустому тротуару неторопливо бредет высокий пожилой мужчина с седыми усами. Он идет сгорбившись, как от сильной усталости, в руках у него кошелка с продуктами и бутылка молока.

Машинально взглянув на встречного, Алеша даже попятил лошадь от удивления. Потом пришпорил, выехал из рядов, махнул рукой переднему ездовому, чтобы не останавливались, и въехал на тротуар, прямо перед мужчиной.

Алеша. Генерал Карсавин?!

Карсавин *(вздрогнул, поднял голову, ответил негромко)*. Я.

Алеша. Привел бог встретиться!

Карсавин. Простите—не узнаю.

Алеша. Куда вам нас узнавать. Мы, мужики, для вас, генералов, все на одно лицо. Ан нет, у нас у каждого душа своя. И моя душа тобой горит, генерал! Догнал-таки! Догнал! И самолично с тобой за все рассчитаюсь!

Алеша вытаскивает наган. Карсавин вздрогнул, пошатнулся. Из рук выпала бутылка с молоком, упала, разбилась. Карсавин машинально взглянул на разлившееся молоко; что-то вспомнил, выпрямился, взглянул прямо в лицо Алеше.

Карсавин *(протягивая ему кошелку)*. Прошу вас—доставьте эти продукты моей жене. Дворянская улица, седьмой номер.

Алеша *(наклоняется, берет кошелку, смотрит в нее, потом быстро останавливает пробегающего парнишку)*. Эй, парнишка! Отнеси на Дворянскую улицу. В седьмой номер. Генеральше Карсавиной.

Парнишка, схватив кошелку, убегает. Карсавин смотрит ему вслед.

Карсавин. Украдет.

Алеша *(тронув лошадь, догоняет парнишку)*. Расписку возьми в получении и доставь ту расписку в штаб. Понял?

Парнишка. Это на станцию—в вагон?

Алеша. Туда. *(Отъезжает к Карсавину, бормочет про себя.)* Расписку... хм... *(Обращаясь к Карсавину.)* А ведь и мне, пожалуй, без расписки на селе не поверят, что я тебя в самом деле поймал. *(И, приняв решение, командует.)* А ну, шагом марш на станцию. Там мы тебя законно в расход оформим.

Карсавин послушно трогается, стараясь шагать твердо. За ним шагом едет Алеша с наганом в руке.

В вагоне штаба. Алеша входит, резко распахивая дверь и вводя перед собой Карсавина. У стола, склонившись над картами, стоит Костромской...

Алеша почти кричит от волнения:

— Догнал!

И, показывая на генерала, продолжает:

— С семнадцатого года гоняюсь. Догнал! Вы мне расписку дайте, что, мол, так и так—генерал Карсавин пущен в расход, что и удостоверяется.

Костромской. В расход?

Алеша. Не те времена сейчас, чтобы его в село везти, как я обещал. Я в село расписку пошлю—заказным пакетом. А его—на месте...

Костромской (*подходит к Карсавину, пристально оглядывает его*). Чем у белых командовали?

Карсавин (*покачав головой*). Ничем.

Костромской. Что же вы здесь делали?

Карсавин. Доживал жизнь.

Костромской. Штабной?

Карсавин. Артиллерист.

Костромской. Ах, артиллерист... (*Всматривается в него.*) Вы на Обуховский завод приезжали? Году в шестнадцатом?

Карсавин. Да.

Костромской. Помню. Предлагали пушку своей системы.

Карсавин. Да.

Костромской. Где же та пушка?

Карсавин (*махнув рукой*). Министерская канцелярия отказала в средствах.

Костромской. Так, так. (*Отворяет дверь.*) Подождите там.

Карсавин выходит. Костромской притворяет за ним дверь. Оборачивается к Алеше.

Костромской. Подари мне твоего генерала, Рязанцев.

Алеша (*изумленно*). Тебе? Зачем?

Костромской. У нас с артиллеристами зарез. Я его в восьмой дивизион пошлю. Инструктором.

Алеша. Как то есть инструктором? Он же враг.

Костромской. Мы на войне. А на войне врага надо уметь подчинять себе разными способами. Иногда пушками, а иногда политикой.

Алеша. Это как же называется такая политика?

Костромской. Это называется революционной диалектикой, товарищ Рязанцев. Если говорить по-ученому...

Алеша (*не владея собой*). Нет! Не могу! Не проси! У тебя своя диалектика, а у меня—своя. Ежели этот генерал жить останется—так вот тебе к чертовой бабушке мой наган—стреляй меня! Либо он, либо я! Двоим нам на земле места нет!

Костромской (*властно и резко*). Кому ты грозишь? Гражданская война—не игра в кукушку! Не семейное дело! Я просил тебя как товарищ, а теперь приказываю как начальник. Генерала оставить в живых, а тебе—продолжать командовать батареей.

Алеша. Это ты мне приказать не можешь!

Костромской. Ты что—забыл разговор с Владимиром Ильичем? О дисциплине и повиновении. (*Алеша молчит.*) Ну?...

Молчание. Костромской неторопливо подсел к столу, наклонился над блокнотом, пишет.

Алеша хмуро, исподлобья, взглядывает на него, прохаживается. За окном сгущаются сумерки. Вошел дежурный с зажженной лампой. Поставил ее на стол Костромского.

Дежурный. Тут записку мальчонка принес. А кому—не знает.

Алеша. Мне.

Берет записку от дежурного, не читая, комкает, бросает на стол, садится к окну.

Костромской (*отдавая написанное им дежурному*). Зашифруй и отправь.

Дежурный выходит. Костромской берет скомканную записку, расправляет, читает. Смотрит на Алешу. Их взгляды встречаются.

Костромской. У Карсавина умирает жена. Его просят прийти, проститься. Я полагаю, его можно отпустить? До решения вопроса.

Алеша. Жена? *(Пауза. Он мнется, потом, махнув рукой, бормочет.)* Ты— начальник, ты и распоряжайся.

Костромской. А ты бы отпустил?

Алеша *(хмуро)*. Не знаю. Я диалектике не обучался.

Костромской. Зато по упрямству ты академию кончил.

Он встает и выходит с запиской.

Алеша подходит к окну и видит в сумеречном свете вечера, как, спотыкаясь о рельсы, бредет от вагона к станции генерал Карсавин. Он еще больше сгорбился, голова опущена, но генерал не видит дороги.

Алеша смотрит ему вслед, потом, не выдержав, сам направляется к двери.

Ему навстречу—Костромской. Они расходятся молча. Когда Алеша вышел, Костромской смотрит в окно и видит, как в некотором отдалении от генерала идет за ним Рязанцев.

Их фигуры сливаются с темнотой наступающей ночи.

По узенькому тротуару, скупо освещенному тусклым светом из окон домов, идет Карсавин. Улица пуста. Цоканье копыт. Перед Карсавиным вырастают два всадника.

Всадник. Пропуск.

Карсавин. Какой!?

Всадник. Будет ваньку валять. Кто после восьми часов без пропуска—того в трибунал.

Карсавин. У меня нет пропуска.

Всадник. А ну, заворачивай в таком случае.

Из темноты возникает фигура Алеши. Он подходит к всадникам, глухо говорит:

— Пропустить. Со мной.

Всадник. А ты кто? *(Наклонился, потом радостно гмыкнул.)* Товарищ Рязанцев. Извиняюсь, не признал.

Трогает лошадь. Всадники удаляются. Карсавин молча стоит.

Алеша. Ну иди, иди куда шел. Иди.

Карсавин. Благодарю вас. *(Снова идет. Алеша сзади, но почти рядом. Карсавин обернулся к нему.)* Могу я попросить вас об одном одолжении? *(Алеша молчит.)* Похороните меня вместе с женой.

Алеша *(яростно крикнул)*. Хватит! *(Генерал вздрогнул.)* Хватит, тебе говорю. На жалость меня берешь! Не нужен ты мне такой! Не нужен! Ступай, живи! Но только чтобы глаза мои больше тебя не видели! Ты для меня умер, понял?! А за Костромского вечно богу молись! Это он от тебя пулю мою отвел. Он!

И, круто повернувшись, Алеша уходит в темноту. Карсавин, ошеломленный, смотрит ему вслед.

На столе Костромского среди прочих бумаг и карт лежит телеграмма:

ВПРЕДЬ ДО ТЩАТЕЛЬНОГО РАЗБОРА ДЕЛА ПРОШУ СОХРАНИТЬ ЖИЗНЬ ГЕНЕРАЛУ КАРСАВИНУ РАЗБОР ПОРУЧИТЬ КОСТРОМСКОМУ

ЛЕНИН

Костромской *(подходит к Алеше, кладет руку на плечо)*. Чего насупился?

Алеша *(угрюмо)*. А в село я что напишу?

— Костромской. А напиши ты им, парень, что, мол, вместо одного генерала—я теперь за семерыми гонюсь. За Деникиным, Дутовым, Шкуро, Дроздовым, за Марковым, Юденичем и Слащевым.

Алеша, взглянув на Костромского, невольно усмехается:

— Это что, тоже диалектика или как?

Костромской *(смеясь)*. Она самая.

Алеша. Ох и хитрая она баба! *(Вздохнув.)* Что ж. Буду гнаться за семерыми.

Надпись:

...И В ОДНОМ ИЗ БОЕВ С СЕМЬЮ ГЕНЕРАЛАМИ...

Ослепительный разрыв снаряда. Силуэт лошади, вскинувшейся на дыбы. Падает с лошади Алеша.

Он лежит у разбитого вдребезги орудия под ярким степным солнцем, и над ним начинают кружиться вороны. Далекая музыка сопровождает это кружение...

В еле видных очертаниях проносятся перед туманным его взором кремлевский флаг, Царь-пушка, лицо Карсавина и лицо другое, женское. В нем узнает он Таню, в глазах ее слезы, и он ничем не может помочь: ни крикнуть, ни двинуться нет у него сил, но страшным усилием воли приближает он к себе образ Тани, всматривается, вздыхает, открывает глаза.

И видит это же самое лицо, но живое, близкое, около него, как будто всегда она была рядом, а он только что проснулся после утомительного сна.

Потянувшись, Алеша говорит сонным голосом:

—Долго же я спал...

И, застонав от боли, откидывается на подушку. Теперь видно, что лежит он на койке в госпитале, а Таня сидит около и держит его руку в своей.

Таня *(шепотом)*. Проснулся, родной. Проснулся.

Она прильнула к его руке, скрывая слезы радости и волнения.

Весенний ветер треплет занавески открытого окна в палате, где лежит Алеша. Мелодия, которой начался сон Алеши, переходит в чуть слышный посвист жаворонка в небе.

Иные птицы летят над весенними полями—не вороны, а жаворонки и скворцы.

Зеленеет поле—растет густая трава, зарастают в траве следы конских копыт, заржавленная винтовка, обломок шашки, осколки снарядов.

Разворачиваются под плугом пласты жирной земли. Вот звякнул лемех—наклонилась чья-то рука, подняла осколок снаряда, отбросила в сторону, и снова—пласт а пластом—подымается целина под плугом.

За таким же плугом идет теперь Алеша. Ветер треплет его волосы. Бегут облака по ясному небу. Алеша одет в свою военную гимнастерку. На ней боевой орден Красного Знамени.

На краю борозды Алешу поджидает Таня. В руках у нее кувшин и кошелка с едой. За подол держится трехлетний мальчуган, сын Алеши, Игнашка.

Алеша допахал до края. Остановился, повернул лошадь, вытер пот, поднял лицо к небу. Нагнулся, взял в руку ком влажной земли, размял его, нюхает.

А л е ш а. Земля... земля... Верно старики говорили—держись за землю, трава обманет.

Бросил землю и, пока Таня достает еду, схватил малыша, подкинул его высоко в воздух. Раз, другой. Мальчик смеется. Отец берет его на руки, садится около Тани.

А л е ш а. Вот и отвоевался, Танюша! Теперь до конца жизни—пахарь. С тобой. С Игнашкой. С отцом. Дома буду жить. Никуда от вас не уеду.

Он кладет голову на Танины колени, вытягивается, отдыхая. Игнашка, играя с отцом, забирается к нему на грудь. Алеша запевает:

Когда я на почте служил ямщиком,
Был молод, имел я силенку,
И крепко же, братцы, в селенье одном
Любил я в ту пору девчонку...

Таня слушает Алешу, смотря на него с нежной грустью. Это выражение не ускользнуло от Алеши. Он обрывает пение, всматривается в Таню, спрашивает:

— Что приумолкла, женка?

Т а н я. Я ничего... я так...

А л е ш а. Нет, ты скажи. Ты все ходишь задумчивая, про себя таишь. Скажи, Танюша. Может, скучно тебе со мной?..

Т а н я *(испуганно)*. Что ты, Леша... милый... я не о том совсем...

А л е ш а. О чем тогда?

Т а н я *(смущаясь)*. Ты... Не пахарем ты вернулся, Леша. Ты иную жизнь повидал—широкую, и сам широким стал. Умным. В селе с тобой старики советуются. Ты с Лениным говорил. Людьми командовал... Далеко смотреть научился. А я что? Как была простой деревенской бабой—так ею и осталась. Какой во мне интерес? Заскучаешь ты скоро со мной, родимый. Знаю.

А л е ш а *(поднялся с ее колен, с удивлением смотрит на Таню)*. Вон ты о чем...

Т а н я. Я тебя больше жизни своей люблю, и дорог ты мне—вот как Игнашка мой. Я все тут по складам книжки читала, хотела с тобой подравняться... да нет, куда мне! Ты, Леша, не держись за меня, не пригибай себя до земли ради нас... иди себе, как раньше шел... в большую жизнь, а мы с Игнашкой будем тебе вслед смотреть. И радоваться... Я правду, Леша, говорю—радоваться.

А л е ш а *(пораженный всем слышанным)*. Вон ты у меня какая, Таня... А я-то думал.. *(Обнял ее.)* Эх, Танюша, сердце мое... Никуда не уйду без тебя. Ты ж умнее меня, Танюша, вон ты как обо всем додумалась, как я и сам не гадал. А что книжки, да жизнь—жизнь велика, еще и ты такое увидишь, что и во сне не снилось, но только вместе, Таня, вместе со мной. И с Игнашкой. Ладно?

Т а н я *(тихо, пряча голову у него на груди)*. Добрый мой. Прости меня, глупую, Леша! *(Достает из-за пазухи конверт.)* Письмо тебе из Москвы. Я... я не утерпела, прочла. А потом два дня раздумывала...

А л е ш а *(беря письмо)*. Над чем?

Т а н я. А ты прочти, увидишь.

По пашне шагает отец Алеши Любим. Любим подходит ближе к Тане и Алеше. Они сидят вместе, на коленях Алеши письмо.

Л ю б и м *(подойдя)*. Все милуетесь! Будто три дня женаты. И коня не распряг. Эх, работнички!

А л е ш а. В Москву меня зовут ехать, отец...

Всплывают строки:

...ТЫ БЫЛ СЛАВНЫМ БОЙЦОМ. ПРИЕЗЖАЙ ТЕПЕРЬ УЧИТЬСЯ НА КОМАНДИРА. НАШЕЙ АРМИИ НУЖНЫ СВОИ КОМАНДИРЫ. ЗАЧИСЛЯЮ ТЕБЯ НА ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ КУРС. А ГОДА ЧЕРЕЗ ДВА-ТРИ ПОЙДЕШЬ В АКАДЕМИЮ...

КОСТРОМСКОЙ

Л ю б и м. Ишь, выдумали. Командиры! На земле мы сами себе командиры. А что другое-прочее—не нашего ума дело. Незачем тебе ехать. Да и сына с женой не кинешь.

А л е ш а. А?.. Нет, не кину. *(Хочет разорвать письмо, но Таня кладет свою руку на него.)*

Т а н я. Поезжай, Алеша.

Л ю б и м. Помалкивай, баба!

Т а н я. Поезжай, родной. Ты с войны командиром пришел. Так чего ж назад идти? В рядовые. Поезжай—учись.

Алеша растерянно мнет письмо. Смотрит на пашню, на землю.

А л е ш а. От земли уехать... От тебя с Игнашкой...

Т а н я. А мы, глядишь, приедем к тебе... Как уладишься ты в Москве—то и приедем. Много ли нам с Игнашкой места надо? Поезжай, Леша.

Алеша снова привлек к себе Таню, обнял.

А л е ш а. Спасибо, Таня. За совет твой. За сердце твое спасибо!

Рука Алеши выводит в тетради, что лежит перед ним на парте:

ЗИМА, КРЕСТЬЯНИН ТОРЖЕСТВУЯ...

Виден весь класс—и Алеша, один из курсантов, нагнувшийся над диктантом. Снова тетрадь, на которую наплывает строка:

...ОСТРОВОМ НАЗЫВАЕТСЯ ЧАСТЬ СУШИ, КОТОРАЯ...

На это наплывает фраза:

СЛОВО «ДИАЛЕКТИКА» ПРОИСХОДИТ ОТ ГРЕЧЕСКОГО...

Г о л о с д е ж у р н о г о. Встать! Смирно!

Резкий стук откидываемых парт. Курс встает. Входит постаревший, но все еще по-военному стройный генерал Карсавин.

Он проходит к кафедре с папкой под мышкой. Взбирается на кафедру. Не глядя на класс, негромко выговаривает:

— Садитесь, госп... виноват—товарищи...

Класс садится. Один Алеша продолжает стоять. Он смотрит на Карсавина, все еще не понимая—действительно ли перед ним *ЕГО* генерал. Товарищи шикают на Алешу—он их не слышит. Карсавин не видит Алеши. Опустив глаза, он начинает свою первую лекцию.

— Я буду вести у вас курс артиллерии. Хм... Артиллерия обладает наибольшей силой и мощью огня из всех наземных родов войск...

Тут Карсавин впервые поднимает глаза от кафедры, обводя взглядом класс, и видит стоящего Алешу. Не всматриваясь в него, спрашивает:

— Что вам угодно, товарищ?

Алеша *(звонко)*. Мы с тобой товарищами не были! И не будем!

Волнение в классе. Дежурный вскочил, подбежал к Алеше, но он резко отстранил его, вышел из-за парты, пошел к кафедре. Генерал узнал, наконец, тоже встал, попятился.

Карсавин. Если не ошибаюсь...

Алеша. Не ошибаетесь, ваше превосходительство! *(Обернулся к классу.)* Этот генерал в нашем селе помещиком был. Когда мы его делили, он в отместку нам село спалить хотел! Мою избу поджег!.. Он от пули моей ушел—и черт с ним! Но вставать перед ним я не буду! И учиться у него не стану!

Уверенно подняв голову, Алеша проходит перед затихшими курсантами к двери и выходит из класса.

Дверь с дощечкой: «Комиссар академии».

Алеша стоит перед Костромским.

Алеша *(еле сдерживая себя)*. Я у Карсавина учиться не буду! Понял?

Костромской *(примиряюще)*. Полно, Рязанцев, сколько лет прошло...

Алеша *(кричит)*. Я ему до конца жизни враг! Или он в Академии, или я. Выбирай!

Костромской. Опять пугаешь.

Алеша. Выбирай, говорю!

Костромской *(властно)*. Курсант Рязанцев, смирно! Вы разговариваете с комиссаром академии. Объявляю вам строгий выговор с предупреждением за нарушение учебной дисциплины. Ступайте.

Алеша *(яростно)*. Выговор за генерала! А-а-а! Врешь! Не дашь!.. Вычеркивай меня с курсов! Хватит! В деревню пахать поеду! Все!

И, круто повернувшись, идет к двери.

Костромской *(вслед)*. Алеша, не дури!

Алеша *(обернувшись, зло)*. Вычеркивай! Он хочет уйти, но сталкивается со входящим Карсавиным.

Карсавин. Виноват, я должен выяснить одно недоразумение.

Алеша. Вон с ним выясняй! У нас с тобой—все ясно!

И уходит, хлопая дверью.

Маленькая тесная комната. На кровати сидит Алеша. Рядом с ним—Таня. Пятилетний их сын играет на полу с игрушечной пушкой и солдатиками.

Таня держит Алешину руку в своей, стараясь поймать его взгляд, но Алеша упорно отвертывается и, уставившись в пол, говорит:

— Собирай монатки. В деревню едем. *(Зло усмехнувшись.)* Доучился до командира...

Таня. Нам собраться недолго, Леша. Богатства большого не нажили—сундучок да корзинка. Когда едем-то?

Алеша. Утром.

Таня встает, достает из-под кровати деревенский сундучок, раскрывает его. Начинает неторопливо укладывать в него нехитрые предметы скромного обихода.

Алеша исподлобья следит за ее движениями, все ждет—не заговорит ли она первая. Нет, не говорит. Тогда начинает он.

Алеша. Что ж молчишь? Не нравится из Москвы уезжать.

Таня. Мне с тобой везде нравится, Леша.

Алеша *(помолчав)*. Ну скажи... скажи, о чем думаешь? Ведь думаешь. Знаю.

Таня. Думаю.

Алеша. Ну?

Таня. Я-то думаю, что ты учиться в Москву приехал. А у кого ж тебе учиться? У меня, что ли? У тех надо учиться, кто умнее нас...

Алеша *(враждебно)*. Хватит! Так и знал—не поймешь! *(Внезапно отталкивает ногой сундучок.)* Обида во мне горит, до самого сердца, а ты про учебу!

Комната Алеши и Тани. Таня стоит на коленях перед сундучком, продолжая укладывать вещи. Но ее мысли далеко. Она сложила полотенце, разложила его, вновь сложила, прислушивается—не идет ли кто? Слезы застилают глаза. Она быстро смахивает их, чтобы не заметил Игнашка, наклоняется над сундучком. В дверь постучали. Таня быстро поднялась, торопливо открыла дверь. Перед ней—Костромской. Он оглядывает комнатку, здоровается с Таней, видит сундучок.

Костромской. Куда?

Таня. В деревню.

Костромской. Так.

Подходит к играющему мальчику, наклоняется, повертывает пушечку на группу солдатиков.

Костромской. Бу-у-у!.. Вот так твой отец белых из пушки бил! Всех подряд! *(Как бы вскользь, Тане.)* Алексей где?

Игнашка. В пивную с дядей пошел.

Костромской *(оглядываясь на Таню, видит встревоженное ее лицо, поднимается)*. Так, так.

...Вдоль кремлевской стены со стороны Москвы-реки идут Костромской и Алеша. Зимний ветер обдувает лицо Алеши. Он протрезвел, шинель его не застегнута, ему, видимо, жарко от разговора с Костромским. Он еще пытается ему возражать, но с каждой репликой сила убежденности в нем самом падает.

Алеша. Все, выходит, на старое поворачивается. Опять генералы над нами начальники!

Костромской. Где это ты видал, чтобы в старое время царские генералы деревенских парней учили?

Алеша *(упрямо)*. Ну, не учили! А мы их и неученые били!

Костромской. Вот это другой разговор! Так прямо и говори: дураком родился—дураком помру. Выходи, кто умней меня, на левую руку.

Алеша. Да не могу я перед Карсавиным на вытяжку стоять!

Костромской. Зато в пивной перед спекулянтами можешь сидеть расхлестанным! Будущий командир!

Алеша. Да раз обида во мне горит, пойми! Обида.

Костромской. Обиду пивом не заливают.

А л е ш а. А чем тогда?

К о с т р о м с к о й. Волей! Упорством в труде! Тебя, деревенского бедняка, народная власть туда учиться послала, где раньше генеральские сынки сидели! И за честь считали.

А л е ш а. Да разве я говорю... я понимаю... но ведь обидно...

К о с т р о м с к о й. Тебя генерал царской армии учит, а тебе обидно. Да этим гордиться надо! Это же наша власть генерала заставила так поступать. Стыдно, Рязанцев!

А л е ш а *(посмотрел на него, понял, невольно сам усмехнулся, потом, помолчав, вздохнул)*. Да-а-а. Дела. Ленин мне про диалектику разъяснял, в классе нас этому учат, а я никак не пойму. Знаю, что от греческого происходит, а не пойму.

Они вышли на Красную площадь, подымаясь вдоль стены.

Стемнело. Зажигаются первые фонари. Взгляд Алеши невольно падает на флаг на здании Совнаркома. Подсвеченный снизу, он колеблется на ветру, видимый отовсюду.

А л е ш а. Ленин... Сам Ленин со мной разговаривал... Учил меня, дурака. Это только подумать надо, какое мне счастье в жизни выпало—с Лениным говорить. И флаг этот самый мы по его приказу с Игнатом подымали. Помнишь?

К о с т р о м с к о й. Такое не забывается.

Охваченные воспоминаниями, они оба теперь смотрят вверх. И вдруг сразу посмотрели друг на друга, не поверив глазам. Потом снова на купол.

Стяг на куполе медленно приспускается.

Новый обмен быстрыми взглядами. Алеша схватил Костромского за руку.

— Что это?

К о с т р о м с к о й. Не знаю.

Но, уже охваченные тревогой, они быстро пересекают площадь, почти бегом приближаясь к зданию Исторического музея. И видят, как на его стенах вырастают, укрепляемые в гнездах флаги с траурной перевязью.

Они остановились. Не могут перевести дыхания от предчувствия. Кидаются к зданию ГУМа.

И тут в зеркальном окне магазина встает обведенный траурной каймой портрет Ленина.

К о с т р о м с к о й *(сдавленным шепотом)*. Нет-нет... Неправда!

Но уже плывут навстречу им, бегущим по улице вниз, траурные знамена на домах, траурные портреты в окнах....

А л е ш а. Ленин... Ленин...

Не видя Костромского, Алеша спешит вперед, сам не зная куда, теряясь в толпах появившихся на улицах людей.

Гаснут фонари у подъезда Большого театра. Гаснут рекламы у входов кино. Протяжные волны траурного марша.

Алеша, не останавливаясь, влетает по лестнице своего дома, к себе.

Рывком распахивает дверь. Ему навстречу поднимается Карсавин.

Видимо, он давно ожидает прихода Алеши: на столе Таня собрала чай, Игнашка уже спит, сама Таня сидит с Карсавиным у стола.

Со стены исчезли две-три фотографии, кое-какие мелочи обихода. Таня все это уже уложила к отъезду.

Карсавин (*не замечая волнения Алеши*). Простите, но я обязан выяснить недоразумение. Оказывается, вы подозреваете меня в поджоге села… и вашей избы… Но уверяю вас…

Алеша. Избу? Какую избу?.. О чем вы?.. (*Бросился к Тане.*) Таня… Ленин… Владимир Ильич… умер Ленин!.. Ленин умер, а я…

Не выдержав, он опускается на табурет, закрывая лицо руками.

Секунда полной тишины. И затем в этой тишине—вдруг прорвавшееся наружу мужское рыдание. Алеша плачет.

Карсавин встает. Берет шапку. С непокрытой головой тихо выходит в оставшуюся открытой дверь.

Таня подходит к Алеше, прижимает его голову к себе, молча гладит.

За окнами приглушенно звучит все тот же траурный марш.

Траурный марш плывет над городом. Он слышен и на Кремлевском валу, где выстроены для последнего салюта орудия.

У одного из орудий Алеша. Вместе с другими он ждет команды.

Мгновение тишины. Потом Спасские часы начинают бить. Одновременно командир батареи взмахнул рукой. Густой залп траурного салюта смешивается с гудками заводов и фабрик. Новые и новые залпы. Светлый дым застилает пространство.

Из этого дыма вырисовывается:

ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ.
РЯЗАНЦЕВ А. Л.
ВРЕМЯ ВСТУПЛЕНИЯ—ЛЕНИНСКИЙ ПРИЗЫВ 1924 ГОДА.

Костромской протягивает Алеше билет, жмет крепко руку.

Костромской. Были мы с тобой товарищами, Алексей. А стали братьями. И как старший брат тебе говорю: храни в чистоте великое звание члена партии. Сам не роняй и никому не позволяй ронять авторитет партии.

Алеша. Спасибо… брат! (*Мнется, потом крепко и размашисто обнимает Костромского. Костромской отвечает тем же.*)…

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА
Курсанта РЯЗАНЦЕВА А. Л.
Диалектический материализм—*хорошо*
Артиллерия (общий курс)…

Рука принявшего зачет по артиллерии выводит аккуратным почерком: «*отлично*».

Рука эта—генерала Карсавина, перед столом которого стоит Алеша.

Карсавин, подписав, протягивает ему книжку. Глаза их встречаются.

Карсавин (*преодолевая смущение*). Гм-гм… Я бы советовал вам избрать своей специальностью именно артиллерию… У вас, гм-гм… отличные данные.

Алеша. Я тоже об этом думал.

Пауза. Карсавин встает. Протягивает Алеше руку. Алеша пожимает ее.

Большой зал Кремлевского дворца.

Неясный гул голосов заполняет зал. В зале собрались молодые академики и их начальство и преподаватели.

Обращает внимание общая выправка, новая, хорошо пригнанная по фигурам форма.

В ожидании команды академики беседуют, разбившись по группам.

В одном углу зала—перед троном Петра Первого—стоит Карсавин. Он задумался о своем.

Сзади к нему неслышно подходят Алексей с Костромским.

Алеша заметно возмужал, внешне он теперь очень подтянут, строен, во всей его фигуре есть что-то отличающее Алешу от «штатского». Да, теперь он «профессиональный военный».

Костромской, напротив, так и сохранил свою «штатскую походку», и форма комиссара академии сидит на нем не очень пригнанно.

Они останавливаются рядом с Карсавиным. Тот, оглянувшись и увидев их, кивает головой на трон.

Карсавин. Я когда-то у этого трона на карауле стоял. В бытность мою в пажеском корпусе.

Костромской. Вы только стояли, а вон он—сидел. *(Видя удивление Карсавина.)* И Петром не был, и Романовым не был а сидел на троне. И даже песню пел.

Карсавин *(задумчиво)*. Нет. Я бы не решился. Если бы даже мне позволили. Впрочем, новые времена—новые песни. *(Улыбнувшись Алеше.)* Вот и вы—окончили академию. Как и я когда-то. Догоняете-таки меня.

Костромской. Не совсем так, как предполагал вначале, но—догоняет.

Алеша. Догнать, Николай Петрович, мало. Перегнать вас намерен.

Карсавин. Вот как?.. *(Усмехнулся.)* Но я ведь тоже не стою на месте, товарищ Рязанцев. И обогнать себя не позволю.

Алеша *(задорно)*. Хотите—пари? Срок—пять лет.

Карсавин *(протянув руку)*. Разнимайте, товарищ Костромской. Проиграет Рязанцев.

Костромской *(разнимая)*. Кто бы из вас ни проиграл—мы все равно в выигрыше.

Голос из зала. В ряды стройсь!

Мгновенно прекратив разговоры, все выстраиваются в стройные шеренги.

Из затемнения наплывает:

ПУТЕВКА ЦК ВКП(б). ТОВ. РЯЗАНЦЕВ А. Л. НАПРАВЛЯЕТСЯ КОМИССАРОМ СТРОИТЕЛЬСТВА № 3.

Большая лопата подымает первый пласт песчаной земли. Пласт откинут. За ним второй, третий.

Металлический звук. Лопата ударилась обо что-то. Руки рабочего поднимают небольшой заржавевший артиллерийский снаряд.

Теперь видна небольшая группа рабочих в пустынной степи, на крутом берегу реки. Солнце, жара.

Рабочие рассматривают находку вместе с Алешей.

Алеша соскребывает глину со снаряда. Из-под слоя ржавчины проступают еще заметные царапины слов: «... здесь спит герой...»

Алеша взволнованно всматривается в буквы. Потом оглядывается кругом. Вспомнил. Да, вот на том самом месте, где начинается теперь новое строительство, похоронил он Игната.

Время сравняло холмик, им тогда насыпанный, время похоронило в земле снаряд, теперь найденный.

А л е ш а. Вот я и вернулся к тебе, Игнат.

И, стряхивая с себя задумчивость, поворачивается к рабочим:

— А здесь, товарищи, мы поставим памятник.

Свист ветра. Шум дождя. Ночь. Хлещет дождь, рвет ветер края палатки. У палатки столб с дощечкой: «Строительство № 3».

У столба—измокший часовой под «грибом». Вдаль, в темноту уходит колючая проволока, огораживая территорию будущей стройки. Дождь сменяется снежной пургой, пурга—порывами степной пыли; ночь—палящим солнцем, под которым на глазах растет вначале ограда из проволоки, потом внутри нее—плотный забор, ворота, вышки для часовых.

В ворота один за другим въезжают грузовики—на них кирпич, бочки с цементом, ящики с оборудованием.

На ящиках последовательно надписи:

1931—Made in Germany.

1932—«КРАСНЫЙ ПУТИЛОВЕЦ».

1933—«УРАЛМАШ».

Из других ворот завода тянутся рельсовые пути—отворяются ворота, выезжает грузовой состав. Тяжелые платформы накрыты брезентом, из-под них торчат вверх дула орудий.

На одном из брезентов большая цифра—«1935».

Состав проходит. Наплывают очертания домиков заводского поселка. Дома-коттеджи вытянулись на главной улице в одну линию—они почти все с палисадниками и цветниками.

По улице идут юноша и девушка. Им обоим лет по семнадцать. Юноша всматривается в номера коттеджей, потом обращается к прохожему:

— Скажите, пожалуйста, где дом комиссара завода?

Прохожий показывает на ближайший коттедж. Он ничем не выделяется среди других, но цветник разделан особенно любовно.

В цветнике женщина средних лет, занятая поливкой и посадками. Она не замечает, как к калитке подходят юноша с девушкой, отворяют ее и проходят по узкой дорожке, проложенной меж цветочных гряд и кустарников.

Юноша делает девушке знак молчать, тихо подкрадывается к женщине и, выждав момент, когда она выпрямилась, закрывает ей ладонями глаза.

Женщина, чуть вздрогнув, берет руку, отнимает ее от глаз, смотрит на руку, радостно вскрикивает:

—Игнаша!

Она повернулась к сыну. Перед ней—нашей Таней, мало изменившейся за эти годы (лишь чуть заметные морщинки у глаз и степенность в фигуре),—стоит Игнат,

крепкий, стройный юноша. В его манерах, голосе, жестах заметно стремление держаться по-взрослому.

Таня обнимает сына.

Т а н я. Мы думали—телеграмму дашь. Чтобы встретили.

И г н а т. Нет, зачем же. Мы тут целой компанией. Студенты. К отцу на завод, на практику... *(Видя, что Таня всматривается в девушку.)* А это—Вера. Тоже студентка. С нами.

Т а н я *(приветливо здороваясь с Верой)*. Заходите, пожалуйста. Уж как мы вас ждали. Я пирогов напекла, варенья сварила...

Они идут втроем к дому. Таня не отпускает руку сына, переводя взгляд с него на Веру.

Т а н я *(Вере)*. Тоже, значит, пушки хотите делать? Не женское это занятие.

В е р а. А мне нравится. Мы с Игнатом такую пушку построим—на луну снаряд улетит.

Т а н я. Конечно, молодым луна—разлюбезное дело.

Они подошли к домику. Навстречу на крыльцо выходит все еще кряжистый и крепкий отец Алексея—Любим. Он всматривается в Игната.

Л ю б и м. Э! Никак внучек!

И г н а т. Он самый, дедушка. *(Обнимает его.)*

Л ю б и м. С молодой женой явился!

И г н а т *(смущенный не менее Веры)*. Это, дедушка, не жена...

Л ю б и м *(перебивая)*. Ладно, ладно. Все одно к одному идет. Я вот из колхоза приехал на ихнюю жизнь посмотреть, полагал—молодые внучата по двору бегают. Нет, не видно. Выходит—от тебя теперь правнуков ожидать.

Вера совсем смутилась, отвернулась. Нагнулась якобы над цветком.

Т а н я. Будет вам, Любим Иваныч, смущать девушку.

Л ю б и м. Чего смущаться—дело житейское.

Из затемнения—маленькая веранда по другую сторону коттеджа с видом на степь и реку.

На веранде, за чайным столом, Игнат, Таня, Любим, Вера, Алексей.

У Алексея на гимнастерке кроме боевого ордена теперь еще и орден Трудового Красного Знамени.

Летнее солнце заходит далеко в степи. Его лучи четко высвечивают холм на берегу реки, мраморный постамент на холме и орудийный снаряд, вмонтированный в постамент.

Хороший радиоприемник, видный через открытое окно, передает музыку. Все в доме дышит благополучием прочно основанной жизни.

А л е ш а *(указывая на постамент)*. Тут его и убили. Тут ждал он моего возвращения. *(Вере.)* Вот почему сына зовут Игнатом, хоть имя и не очень красивое, зато...

В е р а. Нет, почему же. «Игнат»—мне нравится. *(Смутилась, поняв двойной смысл сказанного.)* То есть я хотела сказать, мне имя нравится...

Л ю б и м. А сам он?

А л е ш а *(за Веру)*. Он и сам неплох. Вон какой вытянулся. Отца перерос.

В е р а *(вскочила)*. Игнат, бежим, посмотрим поближе...

И сбегает вниз по тропинке, ведущей к постаменту. Игнат за ней.

Алексей берет бинокль, лежащий на перилах веранды, смотрит.

В круге бинокля резко увеличенный снаряд и на нем накладные медные буквы: «Здесь спит герой...».

Бинокль скользит вниз—к фигурам Игната и Веры. В круге видны их руки, пальцы, сплетенные вместе. Рука Игната ласково пожимает Верину. Вера, не глядя на Игната, отвечает на пожатие.

Алеша отводит бинокль, смотрит на Таню, которая тоже наблюдает за молодыми людьми.

Т а н я *(улыбаясь)*. Да уж. Сердце сердца ищет.

А л е к с е й. Будто бы и рано в дедушки записываться, а всему, видимо, свой черед.

Всматривается в Таню, потом осторожно выбирает один из волосков на голове, выдергивает. Волос седой. Она, в свою очередь, быстро находит у него такой же и, выдернув, показывает ему.

Л ю б и м. Как ни дергай, а белеть пора.

Алеша и Таня, не ответив ему, дуют на волоски. Волоски улетают.

Секундная пауза. Потом из комнат слышен телефонный звонок. Алеша встает, уходит в дом. Выключает радио. В тишине—его голос:

— Какими судьбами? Откуда к нам? Зачем до завтра. Приходите. Ко мне, домой. Разумеется, если не очень устали с дороги. Ну-ну, жду...

На веранде, за столом, на котором зажжена лампа, бросающая светлый круг на скатерть и чайный прибор, сидят Алеша и Карсавин. Карсавин стал совершенно седым, и это придает ему добродушную благообразность.

Любим попивает чай с блюдца.

К а р с а в и н *(продолжая рассказывать)*. ...На старости лет занялся изобретательством. Вы, впрочем, однажды видели мои чертежи. *(Пауза, оба усмехнулись воспоминаниям.)* Всю жизнь мечтал сконструировать дальнобойную пушку... и в конце концов ее создал. Получил одобрение и вот явился к вам из Москвы—выяснить возможность выпуска орудия на вашем заводе.

А л е ш а. Выходит—не даете себя обогнать, Николай Петрович.

К а р с а в и н. Гм. Не даю, Алексей Любимович. *(Любиму.)* Как там, Любим, у вас... на селе?

Л ю б и м. Колхоз, можно сказать, на полный ход. В вашем доме—школа теперь.

К а р с а в и н. А парк? Уцелел?

Л ю б и м. Чего ему сделается—растет. Да вы приезжайте сами. Взгляните на родимые места.

К а р с а в и н. Как-нибудь—непременно.

В лунном свете медленно движутся по дорожке Игнат и Вера. Они идут обнявшись, молча—и счастливы этим молчанием. Подходят ближе к веранде, видят Алешу и Карсавина.

Вера тихо высвобождает руку Игната, наугад приводит в порядок волосы и придав лицу серьезное выражение, вместе с Игнатом вступает на лестницу веранды.

Алеша оборачивается на их шаги.

Алеша *(Карсавину)*. Познакомьтесь, Николай Петрович.

Карсавин. А мы знакомы. Это мои молодые помощники по расчетам и чертежам. Мы так и решили—вместе ехать.

Алеша. Вот оно что. *(Полушутливо, к Игнату и Вере.)* Плохо вы рассчитали, помощники. Для этой пушки надо весь завод переоборудовать. А лучше всего—построить новый.

Игнат. Будет время — и построим новый, а пока время не терпит.

Алеша. Время потерпит, а вот станки не вытерпят. У меня и станки и пресса на другие масштабы рассчитаны. Удивляюсь, как вам в Москве этого не сказали.

Вера *(разочарованно)*. А мы-то радовались...

Игнат. А если попробовать все-таки?

Алеша. Пробовать, разумеется, надо... Только не на моем заводе.

Карсавин. Жаль, жаль. *(Усмехнувшись.)* Что же, спасибо этому дому, пойдем к другому. Доброй ночи. Простите за беспокойство.

Прощается с Алешей, Игнатом, Верой.

Вера. Я с вами, Николай Петрович.

Игнат. И я.

Алеша. Куда вы?

Игнат. Обсудить кое-какие вопросы.

Все трое двигаются к двери. Навстречу Таня с тарелками.

Таня. А ужинать кто будет?

Игнат. После, после...

Вместе с Карсавиным проходят в дом, оттуда слышно, как хлопает вторая дверь. Значит, ушли.

Таня вопросительно смотрит на Алешу. Тот, избегая ее взгляда, прошелся по веранде, засвистел задумчиво, оборвал мелодию. Молчание. Слышно, как тихо звякают ножи и вилки; Таня накрывает на стол.

Алеша. Так.

Таня. А? Ты мне?

Алеша. Нет... так... Обсудить вопросы. С Карсавиным обсудить, не со мной

Таня. Что ты, Леша. Он же к случаю... Верочку проводить.

Алеша. Верочку?.. *(Задумчиво.)* Ну—посмотрим.

Ритмичный гул заводского цеха.

Угол цеха с большим станком. На станке медленно вращается обрабатываемая резцом громадная болванка.

У станка группа рабочих, среди которых Игнат, Вера и старик Карсавин. Руководит обточкой высокий плечистый токарь Вася Андросов.

Вера. Берет! Свободно берет.

Игнат. Прибавь оборотов, Вася.

Пожилой мастер. Прибавь, да не очень. Резцы запорешь.

Вася прибавляет обороты, болванка вращается быстро, стружка вьется все так же ровно.

В е р а (*схватив Игната за руку*). Позови отца.

Игнат, послушно кивнув головой, отбегает от станка.

В а с я (*мастеру*). Я еще прибавлю, Макарыч.

М а с т е р. Помалу, Вася, помалу, с богом.

Станок убыстряет ход, болванка быстро вращается. Вася следит за направлением резцов, стружка отлетает на пол.

Радостный, возбужденный Игнат идет с Алешей по цеху.

И г н а т. Андросов доказал, что станок выдерживает нагрузку втрое больше паспортной нормы. Стало быть, карсавинская пушка может быть освоена на старом оборудовании. Вот ты увидишь.

Подошли к станку. Алеша, не ответив сыну, обратился к мастеру.

А л е ш а. Кто разрешил?

М а с т е р (*удивленно*). Да мы, Алексей Любимович, полагали, поскольку ваш сын...

А л е ш а. Мой сын? Остановить!

Станок выключают. Тишина.

А л е ш а (*строго, сыну*). Кто дал тебе право действовать от моего имени?

В е р а. Он не от вашего... Он от себя... Сам просил...

А л е ш а. Сам просил—сам и ответит. Без подсказчиков.

В а с я. Я, товарищ комиссар, давно хотел предложить. Из моего станка можно выжать втрое больше. Ну я и сказал ему.

А л е ш а. Норма есть норма—она не зря в паспорт станка записана.

И г н а т. Но ведь Андросов доказал...

А л е ш а. Я не знаю, что доказал Андросов, но ты доказал, что не понимаешь заводской дисциплины. (*Мастеру.*) Болванку снять. Опыты прекратить. Практиканту Рязанцеву вывесить выговор.

М а с т е р. Слушаюсь, товарищ комиссар.

Алеша поворачивается и уходит. Вслед ему—смущенные взгляды мастера и Андросова. Игнат, закусив губу, опустил голову.

К а р с а в и н (*тихо*). Ничего, Игнат... Все бывает.

И г н а т (*шепотом*). Я ему докажу! Я все равно докажу ему!

Та же веранда коттеджа.

У стола Алеша, Игнат, Таня и Любим. Они тревожно всматриваются в разгоряченные спором лица Игната и Алексея.

И г н а т. Почему ты не разрешаешь обсудить опыт Андросова?

А л е ш а. На военном заводе приказам комиссара подчиняются без обсуждений.

И г н а т. Боишься за свой авторитет!

А л е ш а. Брось этот тон, Игнат!

И г н а т. Не брошу! Не буду молчать! Мы выступим на партийном собрании.

А л е ш а. Кто это—мы?

И г н а т. Передовые рабочие.

А л е ш а. А я, значит, записан в отсталые.

Игнат. А кто же ты? Конечно, отсталый.

Алеша. Зато генерал Карсавин передовой. *(Распалившись.)* Новая дружба! От отца секреты. Карсавин тебе ближе, чем отец!

Игнат. Да, ближе!

Алеша *(Тане)*. Слыхала! Он скоро меня чужим назовет!

Игнат *(разгорячась)*. И назову! Думаешь, я не помню, как ты своего отца чужим назвал, когда он в колхоз не хотел идти! Я мальчишкой был, а запомнил...

Любим *(вдруг тоже горячо)*. Мало что не хотел! Понятия не было—и не хотел! Я прошлое лето пятьсот трудодней выдал, на доску записан... ты мне старого попусту не вспоминай, молод деда корить, вот что! Молод!

Таня *(пытаясь успокоить всех)*. Полно вам...

Любим *(размахивая руками)*. Я не посмотрю, что ты на инженера учишься, я пятьсот трудодней имею... на доску записан... а что насчет колхозов спорил—темен был...

Игнат. Вот и мой отец сейчас так же темен... как ты когда-то!

Алеша *(ударил рукой по столу, крикнул)*. Хватит! Ладно! Я—темен, Карсавин—светел! Иди к нему!

Встал, вошел в дом, хлопнув дверью так, что зазвенели стекла. Внезапная тишина.

Таня. Игнаша, поди. Помирись.

Игнат. Не пойду! *(Замечает слезы на глазах у Тани.)* Плачь—не плачь, не пойду.

Любим. У-у-х, козел упрямый! Я пятьсот трудодней имею...

Игнат *(встает, Тане)*. Прощай.

Он сбегает по ступенькам на тропинку, прежде чем Таня успевает сказать что-либо. Бежит к постаменту.

У постамента его ждет Вера.

Игнат *(почти крича)*. Я к отцу не вернусь!

Вера. Успокойся, милый. *(Берет его руки.)* Сядь. Успокойся.

Усаживает его на ступеньку у постамента, лицом к обрыву над рекой. Со стороны коттеджа их не видно. Сама садится рядом.

На веранде накрыт обеденный стол.

За столом — Алеша, Таня, Любим. Один прибор пуст. Обедают молча.

Алеша отодвигает тарелку. Смотрит на Таню.

Алеша. Ну говори. Говори, что думаешь. Знаю, ведь думаешь.

Таня. Я не понимаю, Леша, в этих делах. Только...

Алеша. Ну?

Таня. Не могу я поверить, чтобы Игнат плохого хотел.

Алеша. Значит, я, по-твоему, хочу плохого?

Таня. И ты не хочешь... Только...

Алеша. Ну?

Таня. Почему же не обсудить, как он говорит... для общей пользы?

Алеша. Так-так. Разумеется. Сын тебе теперь дороже, чем муж.

Таня. Алеша...

Алеша *(встал)*. Ладно! Не верите—докажу! Докажу, что Рязанцев прав. Без обсуждения.

Не окончив обеда, он выходит из-за стола. Проходит в дом. Слышен его голос в телефон:

— Областной комитет партии.

Машина мчит Алешу в город по гладкому шоссе. Вечереет. Машина мелькает по городским улицам, разворачивается у подъезда большого здания: «Областной комитет ВКП(б)».

Алеша проходит по коридору к двери с дощечкой: «Секретарь обкома».

И далее — через приемную — в обитую клеенкой дверь кабинета секретаря.

Навстречу ему поднимается Костромской. Он радушно пожимает руку Алеше.

Костромской. А я собрался было за тобой посылать. Московские газеты читал?

Алеша. Нет еще. А что?

Костромской протягивает ему газету, указывая на крупный заголовок в ней: *31 августа забойщик шахты Ирмино...*

Костромской. Великое дело начато, Алексей. Небывалое дело. Кто у тебя подает надежды на такую работу — выше норм и расчетов, а?

Алеша явно озадачен. Он переводит глаза с газеты на Костромского и опять на газету, мнется, молчит.

Костромской. Парторг твоего завода передавал, что токарь Андросов из таких... Ты с ним беседовал? Поддержал его?

Затемнение...

Костромской *(притихшему Алеше)*. Тебе представлялся случай поставить на вооружение новое орудие, ты мог бы первым поддержать инициативу Андросова, а ты предпочел отмахнуться от хлопот, от риска, успокоился на достигнутом. А кто начинает успокаиваться на достигнутом — тот отстает. А отсталых — бьют. Такова, Рязанцев, диалектика жизни.

Алеша встретил взгляд Костромского, видит, что тот усмехается кончиками поседевших усов. Сам невесело усмехнулся, покрутил головой.

Алеша. Не везет мне с диалектикой. И зачет когда-то сдал на «хорошо», а не везет. *(Вздохнул.)* Но как же теперь? Я же сказал, что не разрешаю.

Костромской. Пустяки, Алеша, сущие пустяки. Кто думает щадить свое самолюбие путем замазывания собственных ошибок — тот губит и самолюбие и себя, свой авторитет как руководителя... *(Нажимает на кнопку звонка. Появляется секретарша.)* Зовите товарищей.

В кабинет входят Андросов, парторг завода, старый мастер и Карсавин.

Костромской *(жестом пригласив их сесть)*. Так вот, товарищи... Посоветовавшись с Рязанцевым, мы решили никому не уступать чести выпуска новой пушки.

Ствол этой пушки выползает вверх.

Орудие стоит сейчас на заводской площадке. Размеры его особенно необычны по сравнению с маленькой потрепанной полевой пушечкой времен гражданской войны.

Костромской. Вот какими пушками отбивали мы много лет назад родную землю. И вот какой кулак обрушим мы на голову врагов теперь.

Ему бурно аплодируют. Виден общий план митинга. Где-то, затерявшись в толпе рабочих, аплодируют Игнат и Вера.

Снова трибуна. Теперь говорит Алеша:

— От имени завода я приветствую всех создателей этой грозной пушки и прежде всего автора этой модели—Карсавина Николая Петровича!

Новый взрыв аплодисментов. Костромской подталкивает Карсавина на первый план, тот упирается, но Алеша помогает Костромскому и выводит Карсавина вперед, шепча ему на ухо:

— А все-таки я вас когда-нибудь обгоню, Николай Петрович...

И, смеясь, аплодирует смущенному Карсавину, который кланяется рабочим.

Игнат (*наклонившись к Вере*). Молодец у меня старик, а?

Вера. Старик? Я еще не знаю—кто из вас помоложе!

Алеша (*когда стихли аплодисменты*). И если на нас нападут,—тогда, товарищи, подымет наше орудие свой хобот вверх и покажет врагу свою огневую мощь!

Глухой раскат орудийного залпа покрывает его слова. Огонь и дым застилают пространство...

Далее в черновом тексте сценария следует ряд эпизодов, в которых Алексей Рязанцев показывает себя талантливым полководцем-новатором. В сложной военной обстановке он вступает в спор с Карсавиным, который придерживается устаревших взглядов в артиллерийской тактике. Смелые решения, предложенные Рязанцевым, оказываются правильными.

Из затемнения — большая аудитория, наполненная военными всех рангов и званий. Перед ними — карта. Перед картой — Алексей Рязанцев. Он в новой генеральской форме. Три ордена украшают ее.

Алеша (*кладя указку*). У нашей партии учились мы в этой войне применению большевистской диалектики в стратегии и тактике, разрушая обычные представления о способах использования военной техники, применяя новые и смелые решения... Ему аплодируют.

Видны сидящие в одном из рядов Карсавин и Костромской. Они аплодируют тоже.

Карсавин (*наклоняясь к Костромскому*). Вот теперь—признаюсь... обогнал меня генерал Рязанцев!

Из затемнения вырастает знакомая нам по началу фильма аллея в парке. Весна. Нежная зелень берез и кленов. Солнце. Из стеклянной двери на веранду выходят Алеша, Игнат, Таня, Вера, Любим, Жгут и группа юношей и девушек из колхоза.

Останавливаются на веранде.

Алеша (*продолжая беседу*). Вот отсюда двадцать пять лет назад вышел я в свою погоню за генералом...

Он остановился—Таня тронула его за рукав. Она показала ему на калитку в конце аллеи. От калитки к веранде по аллее идет старик Карсавин.

Алеша смолкает, ждет. Все с любопытством всматриваются.

Карсавин подошел к веранде, подымается на ступеньки, подходит к Тане.

Карсавин. Приехал навестить родные места.

Таня протягивает ему руку. Карсавин почтительно целует руку Тане, низко склонив голову.

Алеша (*молодежи, окружившей его*). Большая жизнь прожита нами с той поры. Но еще бо̀льшая—впереди, перед вами, молодые строители коммунизма!

А. Н. АФИНОГЕНОВ И КИНО

В историю советского искусства А. Н. Афиногенов вошел как талантливый драматург, написавший для театра более двадцати пьес. Однако мало кто знает о том, что в последние годы жизни он много и плодотворно работал для кино. А. Н. Афиногенов пробовал писать сценарии еще в конце 20-х годов, но по-настоящему приступил к этой работе в 1937—1938 годах. И только смерть от фашистской бомбы 29 октября 1941 года помешала Афиногенову довести его кинематографические работы до зрителя.

Одним из первых его опытов в области кино было либретто сатирического фильма «Роковая челюсть»—о бюрократизме местных организаций уездного городка Заплюйска.

Рабочему Диванову на лесопилке бревном выбило зубы. Он решил заказать себе вставную челюсть, и с этого начинаются его почти фантастические хождения от начальника к начальнику, от зама к пому и обратно. Изготовленная челюсть случайно пропадает, и в дело вступают агенты, сыщики, собаки и т. п. Либретто написано в гротескном плане, острым сатирическим языком, но по фабуле напоминает обычные комедии немого кино.

В 1934 году Госкинпром Грузии предлагает А. Н. Афиногенову работу над сценарием о борьбе большевиков с меньшевиками в Закавказье под условным названием «Камо». А. Н. Афиногенов принял предложение и летом 1935 года выехал в Грузию.

Он знакомился с достижениями грузинской кинематографии, режиссерами, актерами, писателями, ездил по историческим местам, изучал жизнь народа. Весь период пребывания в Грузии хорошо отражен в записных книжках Афиногенова, куда он заносил свои впечатления, критические замечания.

Так, просмотрев многие грузинские фильмы, Афиногенов делает вывод:

«Грузинские кинорежиссеры увлекаются:

1. Натурой. Природа сама по себе. Медленные ландшафты прекрасной природы, надоедающей через десять минут.

2. Экспозиция. Тянется канитель представления действующих лиц, поворотов их голов, движений, походки... Сапоги на лестнице...

3. Лица—крупным планом... вместо действенной характеристики—сказал герой фразу, и режиссер показывает отношение всех. Смеются разные лица, или плачут, или сердятся, но лиц много, бьет в нос экзотика и выверт, и неинтересно.

4. Медленность действия. Пока доберешься до сути, кто, зачем и почему, и что делает—уже полкартины прошло—и тогда режиссер проглатывает логические куски, скачет и как-нибудь заканчивает картину.

5. Никогда нет единой сюжетной линии. Она всегда рваная, начинается, как в романе, с трех-четырех концов, а кино — не роман.

6. Крупные планы. Они хороши в меру, но, когда играют только глаза, сапоги, руки, яблоки в руках, — тогда трудно дышать».

Сохранились рабочие заметки Афиногенова, которые он собирался использовать в работе над сценарием.

Однако создать сценарий Афиногенову не удалось. Он любил писать о современной действительности. Историческая тема недолго привлекала внимание Афиногенова, и он отказался от этого замысла.

Но искусство кино всегда интересовало писателя: это видно из записных книжек, где на протяжении многих лет встречаются маленькие записи—рецензии на виденные им фильмы. Иногда писатель анализи-

рует отдельные эпизоды, иногда дает оценку всему фильму.

В дневниках имеются записи о фильмах «Ленин в Октябре», «Чапаев», «Пышка», «Крестьяне», «Маленькая мама», «Сабо», «Последний маскарад» и др. Имеются также короткие наброски сценариев (например, о чувашском парне, забитом и неграмотном, пришедшем на московский автозавод и выросшем в квалифицированного инженера).

Еще к концу 20-х годов А. Н. Афиногенов стал зрелым мастером-драматургом. Он вводит в свои пьесы сложные образы, давая их в развитии. В основу психологической канвы пьесы Афиногенов, по его собственному выражению, кладет факт, «короткий, острый, сюжетно-действенный. Факт!»

А. Н. Афиногенов неоднократно говорил, что пьесы надо писать о чем-нибудь очень важном в жизни, «что всех интересует, что останется надолго...».

Первой большой работой А. Н. Афиногенова для кино был сценарий «Молодое вино», написанный в 1938 году совместно с М. Шапиро для «Ленфильма».

Авторы значительно отступили от темы, указанной ими в заявке,—темы о молодых людях, приходящих со студенческой скамьи на производство и вырастающих в руководителей государственного масштаба, новых людей социалистической эпохи. Сценарий оказался «облегченным», образы получились несколько схематичными, все трудности на жизненном пути героев преодолевались с той фантастической быстротой, против которой Афиногенов сам неоднократно протестовал в своих высказываниях о фильмах и пьесах.

Студия вернула сценарий на доработку, которая затянулась до 1941 года.

Одновременно А. Н. Афиногенов работал еще над несколькими сценариями. В 1938 году Комитет по делам кинематографии заключил с ним договор на сценарий о советской семье и материнстве, а 9 января 1939 года Афиногенов сдал готовый сценарий, который назывался «Мать своих детей» (в нем была использована тема его одноименной пьесы). В 1940 году он пишет для «Союздетфильма» сценарий «Апрель» (по своей пьесе «Машенька»).

В конце 1940 года А. Н. Афиногенов начинает работу над сценарием «Генерал артиллерии» (первоначально названным «Алексей Рязанцев»). Он предполагал сдать этот сценарий на конкурс, проводившийся Комитетом по делам искусств к 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции. 17 мая 1941 года А. Н. Афиногенов сдал сценарий на студию «Мосфильм».

Тема Октябрьской революции и гражданской войны давно уже интересовала писателя. Еще в 1935—1936 годах он начал работу над трилогией, части которой должны были называться: «Великий выбор», «Москва, Кремль!» и «Генерал артиллерии».

Пьеса «Великий выбор» была закончена только вчерне, более завершенным произведением была пьеса «Москва, Кремль!», а к последней части трилогии— «Генерал артиллерии» — существовали только наброски.

Работая над сценарием «Генерал артиллерии», Афиногенов частично использовал сюжеты всех трех пьес. Черновой вариант сценария был обсужден на совещании сценарного отдела «Мосфильма» 2 июня 1941 года.

В целом сценарий был одобрен. Основные замечания касались характеристик некоторых действующих лиц. Например, С. М. Эйзенштейн высказал пожелание о том, чтобы сделать образ Тани—подруги главного героя—более ярким и интересным.

Одиннадцатого июня 1941 года сценарий был послан А. Н. Афиногенову на доработку. А через полторы недели началась Великая Отечественная война.

В июле—августе 1941 года Афиногенов пишет самую первую пьесу о войне—«Накануне», а несколько позже—либретто цирковой пантомимы «Трое наших», которое с успехом было поставлено московским цирком.

Из этого спектакля вырос новый сценарий Афиногенова под тем же названием «Трое наших», но значительно отличавшийся от циркового либретто. Это приключенческий фильм о героических делах одного танкового экипажа. К сожалению, этот сценарий также не был доведен до зрителя.

А. Н. Афиногенов погиб в полном расцвете творческих сил. Его неистощимая энергия и талант позволяли ему работать каждодневно, ежечасно.

«Да, кончил дело—принимайся за другое,—записал как девиз А. Н. Афиногенов в своем дневнике,— и если пьеса уже кончена—немедленно надо обдумывать сюжет следующей, не останавливаться, не обсасывать. Вальтер Скотт каждые два месяца писал по тому... Дюма, Гюго, Бальзак или Лопе де Вега! Великие плодоносители человеческой мысли... А Шекспир! Нет, вздор, что надо высиживать по два года... И задание—к концу отдыха либо приготовьте сценарий новой пьесы, либо начните роман...». (Запись сделана во время отпуска.)

А. Н. Афиногенов всегда следовал этому правилу. За восемнадцать лет творчества им написано более двадцати пяти пьес, несколько сценариев и либретто.

Пьесы, не получившие окончательной отделки при жизни писателя,—«Мать своих детей» и «Москва, Кремль!»—были завершены в наше время И. Штоком и с успехом идут на сцене. Может быть, и незавершенные работы Афиногенова для кино также найдут своего редактора и будут показаны зрителю.

Н. ОВСЯННИКОВА

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Г. Фомин

ПО ИНСТРУКЦИИ

Зритель встречает кинокомедии особо заинтересованно, поощрительно, а часто с известным снисхождением к их слабостям.

Так встречена и «Заноза». То, что есть в ней от веселого зрелища, настраивает снисходительно. И все же трудно отделаться от чувства досады: как много возможностей упущено авторами!

Этот упрек вовсе не относится к композитору С. Цинцадзе. Он еще раз доказал, что располагает превосходными данными для работы в кино. Песни Занозы великолепны по мелодическим достоинствам и еще до выхода фильма стали широко известны благодаря радио.

Не относится наш упрек и к Лейле Абашидзе. Кое в чем оставшись темпераментной Стрекозой, она оказалась привлекательной Занозой, проявив некоторые новые черты своего дарования.

Здесь, однако, уместно упомянуть об одной традиционной несправедливости. С недавних пор у нас, наконец-то, принято указывать фамилии дублеров зарубежных фильмов. Мы не боимся также, что разоблачение секретов комбинированных съемок—скажем, в «Старике Хоттабыче»—расхолодит зрителей. Но мы почему-то еще стесняемся сообщать, что некоторые актерские образы тоже создаются своего рода комбинированными съемками. Вступительные титры к фильмам «Человек родился» и «Мальва», например, стыдливо умалчивают о том, что актрисы О. Бган и Д. Ритенбергс не имеют отношения к фонограмме. Откуда эта стыдливость? Почему мы скрываем от зрителя, что песни, которые он слышит «из уст» Л. Абашидзе, на самом деле поет Гаяне Долидзе—актриса с приятной исполнительской манерой и с тонким пониманием] зримого, экранного образа?

Композитору помог оператор Д. Фельдман, отлично снявший портреты героини и блеснувший солнечными, живописными городскими пейзажами. Особенно удачно монтируется динамическая панорама Тбилиси с песенкой «Только утро нежной зорькой».

Словом, музыка хороша. А вот «тон, делающий музыку», вызывает возражения. Сценарист и постановщик использовали возможности жанра не по-хозяйски.

«Заноза» заявлена как музыкальная комедия. Вслед за вступительной песенкой героини дуэт шоферов, казалось бы, влечет нас в стихию этого жанра. Но, появившись в первом эпизоде, многообещающая веселая пара (балагуры Отар и Гурам) бесследно исчезает с экрана.

Героиня исполняет потом много песенок. Но все они—лишь вставные номера, а не существенные звенья действия.

Не став подлинно музыкальной картиной, «Заноза», строго говоря, не очень-то комедийна, хотя в ней и попадаются кое-какие веселые эпизоды.

Образ обаятельной, энергичной девушки с неспокойным характером, которая вмешивается во все жизненные неполадки, добивается их устранения и этим досаждает некоторым из окружающих, скажем прямо, далеко не нов. На худой конец с этим можно было бы примириться, лишь бы таящиеся в таком образе богатые комедийные возможности получили бы развитие, реализовались бы в жизненно правдивых деталях. Но именно этого-то и не случилось.

Что происходит с героиней?

Она полюбила Георгия, не зная, что у него уже есть невеста. Кроме того, Заноза не совсем довольна трудовой деятельностью возлюбленного. На общем собрании она отпускает критическую реплику по его адресу. Затем хлопочет о том, чтобы начальство поддержало Георгия. К этому времени он убеждается, что корыстная невеста обманывает его и что сам он уже влюблен в Занозу.

В такой сюжетной основе маловато пищи для комедии.

Не найти чего-либо смешного и в таком, например, дополнении к этой основе. Заноза обнаруживает, что базарный торговец продает несвежие яйца. Он

«Заноза». Производство «Грузия-фильм». Сценарий А. Витензона (при участии Н. Санишвили). Постановка Н. Санишвили. Композитор С. Цинцадзе. Главный оператор Д. Фельдман. Звукооператор Д. Ломидзе.

разбивает несколько штук и кричит: «Все яйца тухлые! Спекулянт несчастный! Обманывает народ!..»

А вот другая жанровая сценка. Милиционер подходит к водителю автомашины, который исправляет что-то в моторе.

— Гражданин, платите штраф.

— Не слышу.

— Платите штраф.

— Я же говорю: не слышу.

— С вас штраф.

— Пожалуйста. За что?..

Исчерпав этот «комизм положения», автор продолжает в том же духе:

— Нельзя гудеть.

— Кто гудел?

— Вы гудели.

— Я гудел?

— Вы гудели. Платите штраф.

— Я гудел? Я не гудел.

— А кто гудел?

— Никто не гудел...

На этом остроумие иссякает. И пусть во время беседы капот падает на голову водителя, пусть изо всех сил комикуют исполнители, — из такой сценки не выжмешь ни грана юмора!

Может быть, благополучней обстоит дело с сатирой?

Автор выбрал для Георгия профессию архитектора, намереваясь этим обогатить основную лирическую линию сюжета. Но всплывшая в связи с этим сатирическая тема борьбы с излишествами в проектировании и строительстве разработана довольно примитивно.

События фильма имеют адрес (Тбилиси), но лишены даты.

Если они происходят после известного постановления об устранении архитектурных излишеств, то поразительно, что никто из персонажей о нем не слышал, никто не проводит его в жизнь, кроме... шофера.

Если же события совершались ранее, то Заноза оказывается наделенной такой прозорливостью, которая явно не по плечу этой комедийной героине.

Устранить такой логический провал было невозможно никакими постановочными ухищрениями.

А ведь, по всей вероятности, во многом несовершенный сценарий фильма устремлялся к поспешному запуску в производство под парусами «актуальной темы», под флагом «злободневности». Оперативным откликом на важное явление нашей жизни были действительно злободневные в ту пору карикатуры и фельетоны о незадачливых строителях, сторонниках всякого рода украшательств. Надо полагать, в заявках и аннотациях «Занозы» тоже значилось:

«ЗАНОЗА»

«комедия на острую тему об архитектурных излишествах». Однако нетрудно было предвидеть, что ко времени выхода фильма на экран недостатки, вскрытые постановлением, будут устранены, проблема утратит свою острую злободневность для массы кинозрителей, и сатирические стрелы полетят с экрана со значительным запозданием.

Не узнав ничего нового, связанного с избранной автором темой, мы увидели в фильме давно известных персонажей, действующих так, как положено вообще по «инструкции о правилах комедийного поведения».

«ЗАНОЗА»

Что должен делать начальник среднего звена? Вариантов как будто бы много, но суть одна. Он что-то «недопонимает» из вопросов текущей политики и потому что-то «нарушает».

Что делает его мещански настроенная жена? Пользуется служебной машиной мужа для разъездов по базарам и комиссионным магазинам.

Что делает секретарша учреждения? Красит губы помадой и препятствует посетителям, добивающимся приема.

А что делает руководитель начальника? Он прислушивается к голосу народа (но заметьте: почему-то делает это чисто случайно и помимо исполнения своих прямых обязанностей). А прислушавшись, принимает мудрое решение (хотя и с опозданием, но точно с таким, которое, с одной стороны, позволило бы развиться всем событиям фильма, а с другой—не подорвало бы авторитет этого руководителя).

По такому стандарту и ведут себя персонажи фильма. А вот как они разговаривают:

... получишь квартиру в новом доме.—В новом доме?
... скоро дадут квартиру.—Квартиру?
... не любит.—Не любит?
... будущий муж.—Муж?
... невесту свою искал.—Невесту?
... она очень нехорошая.—Нехорошая?
... ищу Георгия.—Георгия?
... передать письмо.—Письмо?
... от министра.—От министра?..

Бесконечное переспрашивание возникает не потому, что музыкальная комедия вдруг оказалась населенной тугоухими людьми. Нет, это наивная хитрость автора, который сам не верит в выразительность реплик...

По всему этому «Заноза» не может похвастаться успехом у взыскательного зрителя.

Вл. Азар

ПОЧЕМУ УХОДЯТ ЖЕНЫ?

Бракоразводная тема заняла видное место в фильмах последнего времени.

Приводимые ниже диалоги воспроизводят наиболее острые моменты семейной жизни персонажей некоторых фильмов.

«О н а. Моей судьбы твое начальство решить не может... Я остаюсь здесь...

О н. Помни, Машенька, я очень люблю тебя! (*Маша уронила голову на стол.*) Машенька!.. (*Ответа нет.*)»

Это—из одного фильма.

Еще диалог:

«О н. Глупости, глупости, я все улажу...

О н а. А как мы останемся здесь друг с другом? Мы-то знаем все. Как ты это уладишь?

О н. Ириша, родная! (*Бежит к двери.*) Иришенька!.. (*Ирина стоит у двери около почтового ящика, плачет.*)»

Это—из другого фильма.

Бросают плохих мужей также некая Дина из третьего фильма, Наташа из четвертой картины и ряд других киногероинь.

Припомните фильмы «В погоне за славой», «Мы здесь живем», «Моя дочь», и еще, и еще...

Какие же жизненные обстоятельства заставляют молодых женщин уходить от мужей? Если верить авторам фильмов, Машенька («Высота») и Иришенька («В погоне за славой») покидают своих супругов после того, как те совершают некрасивые поступки, на которые они решились во имя своих красивых жен. Дело в том, что инженеры Дерябин (муж Машеньки) и Егорычев (муж Иришеньки) не брезгуют любыми средствами, лишь бы перевезти своих жен в столицу из периферийных «глубинок».

Бедные мужья—все их беды от «периферии»...

Ирина и Маша, почувствовав, что мужья их катятся в пропасть, смело ставят в известность мужей о своей отрицательной оценке их жизни и деятельности. «...Мне не нравится весь твой образ жизни»,—бросает Маша Дерябину. Примерно так же высказывается Ирина. «Е г о р ы ч е в. Все тебе не нравится, раздражает! И р и н а. Ты заметил? Странно, ведь ты занят только собой, своими желаниями, своими делами!»

Затем жены обсуждают недостатки мужей со своими будущими мужьями—Арефьевым и Токмаковым. Маша со слезой в голосе объявляет: «Поймите, мне стыдно и горько... за себя и за него...». Ирина как старая приятельница Арефьева, знающая наверняка, что она любима, облекла свой разговор в более ажурную форму: «Скажи, Алексей может работать? А почему же тогда ему ничего не удается?..» Слово «стыдно», столь убедительно прозвучавшее

у Маши, было произнесено и Ириной, но с ударением: «Стыдно! Как стыдно! Стыдно!»

Итак, бракоразводные мотивы нескольких кинокартин поразительно схожи, несмотря на то, что сами-то фильмы совершенно различны—талантливая картина «Высота» совсем не похожа на крайне посредственный фильм «В погоне за славой».

Почему же героини действуют столь однотипно? Думается, только потому, что дурные штампы прилипчивы.

В. Комиссаржевский

СНОВА МОНТАН!

Прошло сравнительно немного времени с тех пор, как отзвучал прощальный концерт Монтана, и мы снова встретились с ним в Москве.

Эта новая встреча помогла нам еще лучше почувствовать силу искусства Монтана, по-новому оценить некоторые ускользавшие от нас ранее тонкости его мастерства, а главное—глубже осмыслить значение давней близости культур французского и советского народов.

Благородная тема духовных связей народов составляет внутренний пафос фильма «Поет Ив Монтан», созданного Сергеем Юткевичем и Михаилом Слуцким, фильма, которому мы обязаны этой новой и столь содержательной встречей с мужественным певцом Парижа. Широко пользуясь приемом вольных монтажных ассоциаций, авторы фильма напомнили нам и о московских гастролях Комеди Франсез, и о недавнем успехе в Москве французского Народного театра, и о французских пьесах, поставленных нашими театрами, и о триумфах советского артиста Олега Попова в Париже, и о миллионных тиражах книг писателей Франции в нашей стране, и о незабываемом братстве французских и советских летчиков, вместе защищавших великие ценности культуры от фашистского варварства.

Но уместен ли такой широкий фон, когда речь идет о камерном певце, исполняющем под небольшой оркестр свои веселые и грустные песни?

Оказалось, что вполне уместен: Ив Монтан не только не потерялся в такой широкой концепции фильма, но, напротив, как-то еще вырос на этом фоне, снова и снова утвердив себя в нашем представлении как народный певец.

С. Юткевич и М. Слуцкий весьма образно, с большим смыслом комментируют в картине концертный репертуар Монтана, точно акцентируя социальный адрес его искусства. Вот на московском автомобильном заводе артист поет песенку о французском шофере, и мы чувствуем, как сразу же устанавливается глубочайший контакт исполнителя с аудиторией. Монтан здесь «свой»—это очевидно. Стоит только посмотреть на улыбающееся, довольное лицо одного из слушающих Монтана шоферов, чтобы понять, как пришелся ему по сердцу французский актер, хорошо, как видно, понимающий душу рабочего человека Франции. Такие же приветливые глаза у ребят из ремесленного училища, когда Монтан поет им о парижском подростке. Эти светлые улыбки, сияющие глаза—самые дорогие рецензии для художника.

Ив Монтан их вполне заслуживает. Его песни полны любви и уважения к людям нелегкой рабочей судьбы, к рабочему завода Рено, к чистильщику сапог, к бродячим комедиантам, к обманутому солдату, у которого война украла юность, любовь, жизнь. И вместе с тем они исполнены надежды: на рассвете не только добивают раненых, не только будят приговоренных, не только умирает любовь и забываются клятвы: на рассвете рождается надежда и занимается новый день...

Среди дружных признаний, сопровождавших концерты французского артиста в нашей стране, мне приходилось слышать иногда голоса некоторых скептиков, утверждавших, что Монтана «выдумал Образцов» и что, мол, в Париже немало сейчас таких Монтанов. Как это глубоко неверно!

Я слышал в Париже, на площадях, на улицах Монмартра немало обаятельных артистов, певших о любви и разбитых надеждах. Однако ни у одного из них я не нашел и подобия ясности и силы монтановской позиции. Ив Монтан идет в своих песнях от лучших традиций народных певцов Парижа, и это также отлично показали авторы картины.

Смотря фильм С. Юткевича и М. Слуцкого, точно вновь присутствуешь на концертах Монтана, сидя рядом с умными и наблюдательными друзьями, умеющими вовремя обратить твое внимание на интерес-

---

Авторы сценария С. Юткевич, М. Слуцкий. Режиссер М. Слуцкий. Операторы И. Бессарабов, А. Кричевский, Р. Халушаков. Центральная студия документальных фильмов.

ную деталь или рассказать тебе что-то, обогащающее твой опыт.

В картине много точных деталей, умных наблюдений, образных штрихов.

Монтан поет сатирическую песенку о фанатике джаза, и перед нами возникают кадры бешеного рок-н-ролла, дополняющие наше представление о «болельщике» этого сумасшедшего танца. В следующую минуту аппарат фиксирует пляшущие ноги «стиляг», сидящих в зале,—и сатира Монтана неожиданно получает новый адрес.

Звучит песня о Париже—и на экране появляются Большие бульвары, маленькие кафе, старинные памятники, веселые, говорливые улицы и набережные этого прекрасного города, помогающие нам еще полнее почувствовать и понять «секрет» его обаяния.

Монтан поет свою знаменитую песенку о любви, свое «Се си бон», поет необычайно искренне, простодушно и лукаво, сам получая огромное наслаждение от возможности рассказать людям о своем чувстве. Аппарат выхватывает из 15 тысяч зрителей, сидящих в зале, очаровательную пару юных влюбленных, для которых сейчас ничего не существует, кроме этой песенки и их любви. «Сегодня в этом зале 15 000 зрителей... Но для этой пары 14 998 совершенно лишние...»—весело объясняет этот эпизод комментатор фильма. Вот, казалось бы, совершенно бездумная, идиллическая сценка: Монтан с Симоной Синьоре в гостях у ребят детского сада. Они кружатся на карусели и, взявшись за руки, включаются в детский хоровод. Умная реплика о мире и будущем детей придает и этому незамысловатому эпизоду большой общественный смысл.

Вместе с операторами И. Бессарабовым, А. Кричевским, Р. Халушаковым и чтецом Л. Хмарой авторы сделали интересный (пожалуй, только несколько затянутый) фильм.

«ПРО НАС, ПРО АКТЕРОВ»

В ближайшее время в издательстве «Молодая гвардия» выйдет в свет книга Бориса Чиркова «Про нас, про актеров».

Книга написана в форме живой дружеской беседы с юными читателями и адресована широкому кругу молодежи.

Во вступительной главе, озаглавленной «Почта», автор объясняет, что побудило его взяться за перо, и приводит интересные документы, свидетельствующие о том, что искусству художественной кинематографии принадлежит большое место в духовном развитии подрастающего поколения. Среди множества писем, приходящих к популярному артисту со всего Советского Союза и из зарубежных стран, есть такие, которые ему особенно дороги.

Вот одно из них, публикуемое в этой главе,—трогательно-наивное и вместе с тем с начала до конца деловитое, которое прислали пионеры из города Махачкала.

Весь конверт этого послания,—говорит автор,—густо исписан чернилами, потому что ребята не знали моего адреса и письмо свое направили просто московскому почтальону: «г. Москва. Почтальону. Дорогой почтальон, мы просим вас как-нибудь узнать, где живет Борис Чирков, и передать ему это письмо».

Ученицы 5-го класса—Рая, Мария, Зоя, Соня, Аля и другие—сначала шлют свои поздравления с Первым мая, а потом упрекают нас, кинематографистов, за то, что мы мало делаем фильмов о детях и для детей.

А вот другое, также бережно хранимое письмо—из Ленинграда,—заканчивающееся словами: «Я вижу в вас прежде всего учителя, а учителем может быть актер так же, как ученый или педагог. И я буду руководствоваться в жизни примерами лучших ваших героев».

Но от молодежи приходят часто и совсем иные письма, продиктованные заблуждениями относительно профессии киноактера: ложными представлениями, будто сниматься в кино легко и просто.

«Хочется повести автора такого письма на киностудию и показать ему, как готовится фильм, как идут съемки,—пишет Борис Чирков.—Хочется рассказать о той напряженной работе, которую ведут актеры, рассказать, что успех сам собою к артистам не приходит, что кроме способностей нужно еще умение много и настойчиво трудиться, не боясь неудач и срывов».

И автор ведет своих читателей по цехам киностудии, образно и наглядно, с множеством интереснейших деталей описывает их оснащение, дает отчетливое представление о производственных масштабах

и с любовью рассказывает о мастерском труде людей многочисленных специальностей, которые участвуют в киносъемках картины, помогая артистам создавать живые, реалистические образы героев фильма.

Вводя читателей в свою творческую лабораторию, Борис Чирков делится с ними интересными воспоминаниями о своей работе над ролями в известных фильмах: трилогия о Максиме, «Чапаев», «Учитель», «Человек с ружьем», «Александр Пархоменко», «Суд чести», «Верные друзья» и другие.

Описание рабочих моментов съемок одной из сцен трилогии о Максиме дает наглядное представление об очень трудном этапе в работе киноактера, требующем от него огромного внутреннего напряжения, сосредоточенности, с тем чтобы не растерять добытого им в работе над ролью.

«...С треском загораются осветительные приборы, и через минуту я чувствую, как мне начинает припекать затылок. Затем мне освещают лицо снизу... Прожекторы то гасят, то зажигают, переставляют с места на место.

Время идет. Жарко, как в летний полдень на солнце. Но скрыться некуда. Гример то и дело марлей промокает пот, выступивший на моем лице.

— Свет стоит,—заявляет оператор.—Звуковики, давайте микрофон.

Штатив с микрофоном ставят рядом со мною.

— Куда?.. Куда вы его притащили? Он целиком виден в объективе,—кричит ассистент оператора.

С микрофоном повторяется та же история, что с киноаппаратом и с прожекторами.

Но наконец и установка микрофона закончена. Можно репетировать!.. Вначале мне никак не удается сосредоточиться. То мешают прожекторы, которые заглядывают прямо в лицо, то назойливо лезет в глаза киноаппарат, то вдруг я невольно начинаю следить за работниками съемочной группы, которые сейчас со скучающим видом ожидают, когда мы закончим репетицию. Вот кто-то прошел мимо нас на цыпочках, стараясь не шуметь. Я думаю: «Какой милый человек, не хочет нам мешать».

А ведь он уже и помешал, уже отвлек мысли в сторону. Репетирую плохо. На исполнение роли у меня уходит только половина моих сил, моих возможностей, так как внимание все время раздваивается... И, если заснять эту репетицию, зрители увидят на экране не рабочего-большевика Максима, а актера, который невыразительно произносит заученный текст роли.

...Наконец, режиссер видит, что я позабыл о себе, что я зажил жизнью нашего героя. Он кричит оператору:

— Давайте снимать! Давайте скорее!..

Но снимем этот эпизод мы еще не скоро...

И вот я остался один на один с киноаппаратом.

Впрочем, это уже не я—это управляющий Государственным банком товарищ Максим работает ночью в своем кабинете»...

В одном из разделов книги автор говорит об успехе и влиянии советских фильмов за рубежом—о той моральной поддержке и вдохновении, которые черпали в наших фильмах и бойцы народно-революционной армии Испании, и коммунисты-подпольщики в буржуазной Польше,—говорит об огромной силе положительного примера, заключенной в современных советских фильмах для наших друзей в странах народной демократии.

«Впервые я услышал слова благодарности нашей кинематографии в 1939 году в Польше... В городе Белостоке... седая женщина с моложавым лицом сказала мне в фойе кинотеатра:

— А я давно с вами знакома!.. И я, и мои товарищи по заключению... Мы сидели в Березе Картузской, слышали о ней?

Я слышал об этой страшной тюрьме. Правительство буржуазной Польши бросало в нее самых активных революционеров, борцов за народную свободу...

— А знаете, кто много раз поддерживал наш дух, давал нам силы к сопротивлению?.. Максим!.. Большевик Максим из фильма «Юность Максима». В трудные часы нашей жизни один наш товарищ, которому каким-то образом удалось посмотреть эту картину, запрещенную тогда в Польше, подробно рассказывал нам содержание этой повести о жизни молодого питерского рабочего. И мы полюбили этого паренька. Максим стал нашим другом, мы мысленно советовались с ним, когда нам нужна была помощь сильного человека. Мы брали пример с Максима, когда наши силы слабели...».

Принимая участие в делегациях, на фестивалях советских картин за рубежом, Борис Чирков вынес много ярких впечатлений, которыми делится в этой книге с читателями.

Он рассказывает также об огромном интересе зрителей к советским кинокартинам в Чехословакии, Индии, Италии, Люксембурге и других странах.

Книга «Про нас, про актеров» будет иллюстрирована фотоснимками из коллекции автора и рисунками художника Д. Циновского.

А. Караганов

ВСЕГДА В РАЗВИТИИ

В одном из своих выступлений К. С. Станиславский сравнил художника с велосипедистом: и тот и другой не могут остановиться—остановка грозит падением. Этот закон непрерывного движения действует не только в творчестве каждого отдельного художника, но и во всей истории искусства. Поэтому, как ни заманчивы поиски устойчивых, «окончательных» суждений о том или ином художественном методе, направлении, истинная наука не может сказать: «остановись, мгновенье...»,—она не может довольствоваться определениями, которые фиксируют положение и не охватывают развития: в искусстве она ищет не окаменелости, а диалектику живых процессов.

На недавней дискуссии о реализме в Институте мировой литературы вопрос о конкретно-историческом подходе к изучению художественного метода стал одним из центральных. В оценке существующих в нашей искусствоведческой науке концепций реализма участники дискуссии исходили прежде всего из того, насколько помогают они изучению развития реализма в связи с общим развитием истории, насколько действенно противостоят они тем влияниям антиисторизма, которые давали себя знать в прошлые годы в нашем искусствоведении.

●

Исследователи истории искусства давно уже обратили внимание на то, что большие художники в своем творчестве очень часто выходят за рамки эстетических программ, которые они провозглашают как представители определенных художественных направлений и школ. В стремлении полнее воплотить правду жизни, действеннее вмешаться в ее процессы они не останавливаются перед разрушением или пересмотром любых норм и принципов, если ощущают в них помеху творчеству. При всем творческом своеобразии, которое тем ярче, чем талантливее художник, они похожи друг на друга вот этой свободой в обращении с эстетическими нормами, чуткостью к правде жизни, умением подчинить ей эстетические принципы.

Под влиянием правды жизни в их творчестве часто возникают противоречия, которые становятся выразителями объективных процессов реальной действительности. И бывает так, что именно эти противоречия возвышают их творчество над «ученической гармонией» произведений их эпигонов и последователей. Последние более старательно следуют эстетическим программам школы или направления, робко жмутся к принципу, превращая его в канон, подчас жертвуя ради него какими-то существенными сторонами изображаемого. Достаточно сопоставить творчество, скажем, Мольера, Гюго и Бальзака с творчеством эпигонов классицизма, романтизма и реализма во французской литературе, чтобы понять всю силу указанных различий. И дело тут не в одном только масштабе дарования. Ведь и сам этот масштаб проявляется прежде всего в глубине и широте постижения жизненной правды, в творчески свободном, жизненно-содержательном и мудром обращении с эстетическими принципами, приемами, канонами. В произведениях больших художников разных художественных направлений всегда мощно заявляет себя правда жизни, выраженная в формах, рожденных временем, социальной направленностью творчества, эстетическими склонностями и особенностями художника.

Все это и служит объективным основанием таких широких концепций реализма, как концепция, выдвинутая в статье Халлдора Лакснесса «Проблемы художественной лите-

ратуры в наше время» («Иностранная литература», 1957, № 1).

Реализм, по мысли Халлдора Лакснесса, это прежде всего такое направление в искусстве или литературе, которое оказывает воздействие на реальную действительность потому, что оно родилось из этой действительности и служит ее потребностям; такое направление, которое влияет на эпоху потому, что оно ее выражает,—выражает облик времени, его душу, свойственные ему страдания и стремления. Лакснесс утверждает, что литература становится реалистической, если народ верит в нее, если он живет ею.

При таком широком понимании реализма Лакснесс не считает возможным задаваться вопросом: а всегда ли реалистичны сами верования и представления народа? Если древние греки верили в мифы, значит мифологическое искусство реалистично—такова логика Лакснесса. И естественно, что он не ограничивает реализм «традиционными» рамками и определенными художественными формами: современный реализм Лакснесс видит в творчестве Пикассо, Неруды, Брехта и Чаплина.

По-иному, но к такому же расширительному толкованию понятия реализма подходят некоторые советские исследователи. Так, В. Кеменов в своей книге «Статьи об искусстве» фактически ставит знак равенства между правдивостью в искусстве и реализмом. Понятие реализма он применяет и к тем художникам, которые «традиционно» назывались классицистами, романтиками и т. д. Он пишет, например, что народность классицизма времен французской революции увеличивала силу его реализма.

Б. Мейлах в предисловии к сборнику «Ленин о культуре и искусстве» утверждает: «Теория отражения заключает в себе философское обоснование реалистического метода творчества»*. При этом он не делает никаких оговорок относительно того, что эта теория научно раскрывает гносеологическую природу любого искусства, а не только реалистического.

Такое сужение применения теории отражения к искусству, очевидно, связано с тем, что Б. Мейлах считает реализм методом, отвечающим природе искусства, выражающим его сущность, а другие методы — второсортными, в той или иной мере противоречащими природе искусства. Это предположение подтверждается хотя бы тем, как Б. Мейлах комментирует знаменитое высказывание Ленина о Толстом: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»*. Приведя это высказывание, Б. Мейлах пишет: «Отражение существенных сторон действительности является, таким образом, основным качеством подлинно реалистического искусства, главным требованием, предъявляемым к нему»**. Ленин писал просто о «действительно великом художнике», Мейлах уточняет: речь идет о великом реалисте, давая понять, что отражение существенных сторон действительности недоступно художникам других направлений, сколь бы значительны они ни были.

Из этих «уточнений» может быть сделан такой вывод: для того, чтобы объяснить, почему Корнель, Шиллер или Байрон отразили существенные стороны современной им действительности, следует расстаться с традиционным отнесением первого к классицизму, второго и третьего—к романтизму и объявить их всех реалистами. Кстати, это и сделано в статье «Реализм», напечатанной в 36-м томе Большой Советской Энциклопедии.

В классической критике, как известно, понятие реализма всегда применялось как обозначение определенного художестенного направления, а иногда и того у́же—школы, и не распространялось беспредельно на все века и эпохи художественного развития человечества. Традиция такого распространения восходит к тридцатым годам. Именно тогда в советской эстетической литературе и появилась концепция, рассматривающая всю историю искусства как историю развития реализма и его борьбы против антиреалистических течений.

Эта концепция опасна не обобщениями относительно правдивости истинного искусства,—она опасна тем, что нередко ее сторонники, «развивая» ее по прямолинейной аналогии с философией, с борьбой материализма и идеализма, начинают рассекать искусство всех времен и народов на реализм и антиреализм, становятся на путь конструирования искусственных схем, «выпрямляющих» историю искусства, оперирующих только двумя красками в характеристике конкретных его явлений.

* «В. И. Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 7.

* В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 179.
** «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 8.

Исследователь, рассматривающий всю историю искусства как историю развития борьбы реализма и антиреализма, невольно начинает переносить в глубь веков антагонизмы искусства XX века, новейшие представления о том, что такое реализм и что такое антиреализм. В истории искусства он больше всего озабочен поисками сходства, а не анализом различий, специфики художественных направлений, течений, школ. Так, он начинает выискивать элементы позднейшего реализма в «Илиаде» и находит их в обрисовке Терсита и в описании щита Ахилла. Он приходит в недоумение перед античной трагедией: Аристотель писал, что Эсхил изображал богов, Софокл—героев, Еврипид—людей. Что же: считать творчество Еврипида явлением более значительным и более прогрессивным в эстетическом смысле, нежели творчество Эсхила? Как известно, Аристофан придерживался другого мнения и в своих «Лягушках» решительно высказался за Эсхила; автора «Прометея» очень высоко ценил Маркс, назвав его в числе трех самых любимых своих поэтов. Да и вообще, безотносительно к прошлым оценкам, можно ли рассматривать искусство с точки зрения развития в нем «элементов реализма» в его позднейшем понимании, принижая значение тех конкретно-исторических форм художественного выражения правды жизни, какие свойственны искусству разных веков и народов?

Точно так же неправомерно, по аналогии с декадансом в новейшем буржуазном искусстве, искать «антиреализм» во всех искусствах прошлых веков. А такие тенденции в искусствоведческой науке были. Нередко исследователи, сводившие историю искусства к борьбе реализма и антиреализма, объявляли антиреалистическими произведения, в которых отразились незрелость или противоречивость развития реализма, а также произведения, в которых правда жизни выражена средствами иных художественных направлений—романтизма, классицизма и т. д.

Да и в новейшем искусстве формула о реализме и антиреализме не может быть применена с обязательной всеобщностью. Ее сторонники не раз приходили в недоумение перед такими явлениями искусства, как творчество Врубеля и Манэ в живописи, Неруды и Элюара в поэзии, Моравиа и Брехта в драматургии, перед некоторыми фильмами Эйзенштейна и Довженко...

Только конкретно-исторический подход к явлениям искусства, только диалектический их анализ могут открыть путь к правильному пониманию каждого из них.

Стремление к правдивому отражению жизни отвечает самой природе искусства, его назначению и роли в человеческой жизни. Это стремление отчетливо обнаруживается уже в изображениях рыб и зверей на стенах пещер первобытного человека: культовые их цели не исключают того, что в них воплощались черты натуры и одновременно идеи и представления первобытного человека о жизни, о силах, в ней господствующих. Точно так же в более позднем—мифологическом—искусстве древних греков, при всей фантастичности сюжетов, реальность играет огромную роль.

Известно, что любая фантазия конструируется из элементов реального, земного опыта человека. Греческая мифология, явившаяся предпосылкой греческого искусства, это не что иное, как «природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии»*.

Уже по одному тому, что человек создавал богов по своему образу и подобию, мифологическое искусство наполнялось объективным, реальным содержанием, безотносительно к понятиям, которыми руководствовался художник, изображая этих богов. И правдивость фантастических образов мифологии проявляется тем сильнее, чем больше греческий художник связан формами самой жизни, чем меньше они дают его фантазии возможностей отойти от предметной конкретности своих эстетических выражений.

Из всех греческих искусств скульптура стоит ближе всего к позднейшим представлениям человечества о реализме. И тут дело не только в том, что греческие скульпторы часто лепили реальных людей—полководцев, победителей спортивных состязаний и т. д., а и в том, что в своих богинях они изображали идеализированных, но тоже реальных красавиц. Внутренние закономерности творчества греческих ваятелей, связанные с земными, очень реальными представлениями о богах и героях, с их очеловечиванием, диктовали сочетание в образах скульптуры предметной реальности и идеальности изображений, причем мироощущение «нормальных детей», какими были древние греки, не допускало идеализации за счет отрыва от жизни, от натуры—эта идеализация выражалась прежде всего в

---

* «К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве», М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 37.

«заострении» человечности, земной красоты человека.

Правда греческого искусства—не только в реальной предметности его образов, не только в «формах жизни», в которые облекались герои мифологии. Оно правдиво еще и в том, что отражало уровень, характер и строй мышления древних греков. В греческом искусстве воплощен тот взгляд на природу и общественные отношения, который был характерен для древних греков. Греки верили в фантастику. Мифологические образы искусства воспроизводили жизнь такой, какой они видели ее и понимали. Любые позднейшие опыты «в античном стиле» были только подражанием форме, в них не было живой души—веры в реальность изображаемого, и они неизбежно становились искусственной стилизацией.

В ходе своего развития искусство не только завоевывает новые высоты, но и несет невозвратные потери—тут нет равномерного и постоянного возвышения. В каких-то отношениях искусство древней Греции так и осталось для человечества недосягаемым образцом. А если мыслить большими историческими аналогиями, то, очевидно, то же самое придется сказать и о живописи Рафаэля и Рембрандта, и о трагедиях Шекспира, и о музыке Бетховена, и о романах Толстого...

Мысль о неповторимости каких-то великих образцов искусства прошлого неравнозначна мрачному пессимизму во взглядах на его сегодняшний день и завтрашние перспективы. Опыт истории подсказывает, что искусство создает все новые и новые эстетические ценности, выражающие душу породившего их времени, правду жизни. Но важно подчеркнуть, что это—именно новые ценности, а не просто подновление и совершенствование старых образцов.

Вряд ли можно усовершенствовать шекспировскую трагедию или роман Толстого и в этом стиле создать что-то неслыханно хорошее. Преемственность в искусстве и литературе проявляется в творческом развитии традиций, предполагающем и разведку, и дерзость новаторства, а главное—чуткость к современности, понимание времени и человека. Повторение пройденного, даже очень виртуозное по точности следования великим образцам, подлинному искусству противопоказано.

Художественное развитие человечества не сводится к совершенствованию все одного и того же творческого метода. В искусстве не только развиваются старые традиции, но и возникают новые потоки, школы, направления... «И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?»* Это сказано Марксом не об искусстве, но может быть с полным основанием применено и к искусству.

И если подходить к искусству вообще и к реализму в частности исторически, то нельзя, как это делает Большая Советская Энциклопедия, эстетические ценности всех эпох мерять одной меркой—меркой реализма в его позднейшем понимании. «Реализм античного искусства,— говорится в 36-м томе БСЭ,—еще сохраняет мифические и религиозные элементы...». Греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву, а автор статьи «Реализм» видит в античном искусстве лишь «мифические элементы», отягощающие его реализм, забывая о том, что именно художественное воспроизведение мифологии рождало правду греческого искусства...

Вот к каким теоретическим казусам приводит слишком прямолинейное применение той концепции искусства, которая ищет во всех его явлениях лишь сходство «по реалистическому признаку», а не различия, рожденные жизнью.

Перефразируя знаменитое изречение Пушкина, можно было бы сказать, что искусство любой эпохи, любого направления следует судить по законам этого искусства, а не по принципам даже такой совершенной поэтики, как поэтика бальзаковских романов или чеховских драм. Исключение из этого правила может и должно быть сделано лишь для тех явлений искусства, которые враждебны самой его природе, которые не просвещают, а ослепляют человека, для явлений, построенных на ложных, враждебных искусству законах.

Что же касается подлинного искусства, то ясно, что большого художника романтизма надо ценить не только за то, чем он похож на реалиста, но и за то, чем он непохож; не только за «элементы реализма», но и за романтическое выражение правды своего времени.

Эти эстетически ценные «непохожести» есть и в средневековом искусстве, и в искусстве Возрождения, и в классицизме XVII—XVIII вв., и у просветителей... Важно только различать, где они, эти непохожести, имеют живую душу—органическое выражение прав-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Собрание сочинений, т. 1, стр. 8.

ды жизни, соответствующее тому уровню ее понимания и ви́дения, который добыт практикой человеческого общества в данную эпоху, и где они, эти непохожести, канонизируются, становятся модой, приемом, штампом, оковами для искусства.

Конкретно-исторический подход к искусству начинается с внимательнейшего изучения объективных условий его развития, жизненных основ, определяющих зарождение, расцвет или упадок того или иного художественного направления.

Человек может художественно освоить только то, что он постиг своей общественной практикой.

Человек изображает в искусстве себя, свои общественные связи, свое отношение к материальному миру. При этом предметы материального мира интересуют человека как сфера практики, рассказывающая человеку о нем самом.

Практика древнего грека, его жизненный опыт и уровень знаний были таковы, что он должен был довольствоваться бессознательно-художественной переработкой природы и общественных отношений в образах мифологии. Определенный уровень знания о мире, определенный характер представлений о нем, порожденные практикой, отражаются и на последующих ступенях развития искусства. Стало быть, правдивость искусства определяется не тем, в какой мере тот или иной художник воплотил в своих произведениях позднейшие, более сложные и совершенные знания о мире, а тем, насколько органично, глубоко и ярко отразил он «жизнь человеческого духа» своей эпохи, ее представления о природе и обществе.

Естественно, что в создании этих представлений участвует не только научное знание: развитие «научного реализма» в мышлении людей далеко не всегда сопровождается таким же развитием реализма социального. Человек познает природу в практике ее освоения, он познает общественные отношения в практике классовой борьбы и общественного развития. История искусства знает немало примеров, когда даже при сравнительно высоком, несовместимом с мифологией уровне развития знаний о мире искусство не находило в себе сил пойти дальше иллюзий «социальной мифологии» или самых поверхностных зарисовок в раскрытии общественных отношений, когда реализм оборачивался мелким правдоподобием, беспомощной информационностью.

Вот один из таких примеров.

Рассматривая поэтическое творчество Карла Бека с его пышно-слезливым социализмом и младогерманскими реминисценциями, Фридрих Энгельс писал в своей работе «Немецкий социализм в стихах и прозе»:

«Пока общественные противоречия не примут в Германии более острой формы, благодаря более определенному выделению классов и быстрому завоеванию политической власти буржуазией, в самой Германии немецкому поэту ждать многого не приходится. С одной стороны, для него невозможно выступать революционно в немецком обществе, так как сами революционные элементы еще слишком неразвиты; с другой стороны, окружающее его со всех сторон хроническое убожество действует слишком расслабляюще, лишая его возможности подняться над ним, чувствовать себя свободным от него и высмеивать его без риска самому постоянно впадать в него. Всем немецким поэтам, у которых есть какой-нибудь талант, пока можно посоветовать только одно—переселиться в цивилизованные страны»*.

Примером обратного порядка является творчество Льва Толстого, мировое значение которого Ленин, как известно, связывал с мировым значением русской революции.

Вряд ли нужны другие примеры, чтобы показать взаимосвязь социальной практики, исторических условий жизни общества и развития реализма. К подлинному, глубокому реализму художник приходит тогда, когда его творчество становится эстетическим выражением мощных общественных движений, подхватывающих и оплодотворяющих субъективные стремления художника к правдивости и глубине художественного освоения мира. Общественные движения наталкивают художника именно на те проблемы, которые значительны и важны. Они умножают силу художественного прозрения, открывают такие глубины жизненных противоречий, которые в другом, более «спокойном» состоянии общества не видны. Они выдвигают большие вопросы жизни, а иногда и дают на них ответы. Они придают художнику мужество и решимость не страшиться самых сложных и острых выводов, которые вытекают из увиденных фактов.

Когда Бальзак в своем предисловии к «Человеческой комедии» писал, что «историком

* «К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве», стр. 395—396.

должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем»,—он не хотел этим принизить писательский труд, он просто воздал должное самой истории, человеческому обществу, ее творящему.

Подлинно реалистическое искусство это не столько самовыражение художника, сколько самовыражение истории, самого общества, хотя оно и не безлично и не стоит над классами. Естественно, что общественные условия, благоприятствующие рождению большого реалистического искусства, могут питать и вдохновлять творчество только таких художников, чьи социальные и идейные позиции не уводят в сторону от главных потоков времени, а, наоборот, обостряют художнический слух и взгляд, дают силу видеть, как общество «самораскрывается» в кипении противоречий, в борьбе классов, дают силу слышать «подсказы истории»...

●

Вопрос о конкретно-историческом изучении художественного метода имеет огромное значение и для социалистического реализма.

В последнее время за границей появилось немало выступлений, отрицающих само существование социалистического реализма. Их авторы при этом совершают прямое насилие и над логикой и над историей. В своих суждениях об искусстве прошлого они обычно не отрицают того, что каждая эпоха создает искусство своего стиля, хотя и наследующее многие завоевания предшественников, но не повторяющее их, не отрицают сосуществования и противоборства различных направлений в искусстве; но как только дело доходит до социалистического реализма, они словно бы забывают, что говорили и писали о романтизме, о реализме XIX века... За эпохой социализма они не признают права на свой творческий метод в искусстве, на свое художественное направление. Надо ли говорить, что и эта «забывчивость» и эта «непоследовательность» связаны с полемическими страстями, с ненавистью к социалистическому реализму, перед которой логика умолкает...

Среди противников социалистического реализма есть и такие, которые не отрицают его существования, но объявляют его догматическим кодексом искусства, регламентирующим творчество. Характерно, что, «обосновывая» свои домыслы, они чаще всего пишут не о творчестве Горького, Маяковского, Шолохова, Эйзенштейна, Пудовкина, Мухиной, Коненкова, Шостаковича, Хмелева, Щукина, Станиславского, а о неудачных произведениях советского искусства и о некоторых отдающих догматизмом суждениях советских критиков.

И отрицатели социалистического реализма и его фальсификаторы игнорируют реальные связи искусства с жизнью, живые процессы развития самого искусства. И это естественно: всякая ложь боится встреч с жизнью, она черпает аргументы в самой себе и в породивших ее страстях.

Социалистический реализм может быть понят и объяснен только на почве самой жизни, в связи с теми историческими процессами, которые характерны для пролетарского этапа освободительного движения, для эпохи борьбы за социализм.

«Это будет,—писал Ленин в 1905 году о литературе социализма,—свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»*.

«Не *выдумка* новой пролеткультуры,—писал Ленин в 1920 году в наброске резолюции о пролетарской культуре,—а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»**.

Эти глубокие мысли В. И. Ленина указывают единственно научный путь понимания социалистического реализма, его природы и конкретно-исторических особенностей. Исторический подход к социалистическому реализму требует внимательнейшего изучения того, как опыт социалистического пролетариата и его революционная мысль воздействовали на развитие искусства, как под их влиянием появились—сначала в зародыше, а потом и в бурном цветении—те явления искусства, в которых творческий метод социалистического реализма стал реальным фактом. Надо ли говорить, что это случилось задолго до 1934 года, которым невежественные критики социалистического реализма обычно начинают его биографию.

Появление социалистического реализма не было актом единовременного творения, он не

* В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 31.
** «В. И. Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 300.

мог быть «изобретен». Социалистический реализм появился в результате объективных закономерностей и процессов развития человеческого общества. Поэтому всякие попытки начать его историю какой-то определенной датой, определенным событием не имеют под собой научных оснований.

И я не могу в этой связи не оспорить суждений тех наших искусствоведов, которые называют «Мать» первым произведением социалистического реализма. Почему именно «Мать»? Разве в «Мещанах» не чувствуется влияния нового метода?* И на каком основании мы выбрасываем из истории зарождения социалистического реализма такие произведения, как «Интернационал» Эжена Потье, как революционные стихотворения сотрудничавших с Марксом поэтов, которые обогащали свое творчество идеями «Коммунистического Манифеста» и опытом первых пролетарских баррикад?

Нет такого другого художника, который бы столько сделал для формирования и развития социалистического реализма, сколько сделал А. М. Горький. Его «Мать»—действительно замечательное произведение социалистической литературы, в котором впервые так широко была показана революционная борьба пролетариата, впервые были созданы такие многогранные и сильные характеры борцов большевистской гвардии.

В творчестве Горького соединились великие традиции критического реализма классиков и опыт социалистической литературы, впрямую связанной с пролетарским освободительным движением и его идеологией: «магистральная линия» реализма получила социалистическое развитие. Но все это не дает нам ни основания, ни права отказываться от изучения других произведений, в которых содержатся зародышевые элементы социалистического реализма, произведений, рожденных под прямым влиянием идеологии и опыта революционного пролетариата.

Когда в искусствоведческую литературу вводятся определенные даты рождения нового метода или такие понятия, как «первое произведение социалистического реализма», этим самым неизбежно упрощается весь процесс зарождения и развития метода. И уже не о развитии в таких случаях начинается разговор, а об овладении готовым методом.

Не так давно вышел сборник «В. Пудовкин». Через материалы, статьи, выступления талантливейшего нашего режиссера в нем раскрывается живая история советского киноискусства. Этому способствует и предпосланная сборнику статья А. Грошева, в которой объективно и заинтересованно освещен творческий путь режиссера, разобраны—в развитии—его взгляды на искусство.

Но вспоминая о молодости Пудовкина, о творческих исканиях тех лет, автор статьи счел необходимым специально подчеркнуть, что путь Пудовкина «к глубокому овладению методом социалистического реализма был извилист и противоречив».

Примерно такие же мысли можно найти в статьях о творчестве Эйзенштейна, Довженко... Считая их, эти мысли, привычными бесспорностями, простыми справками о вещах известных и очевидных, мы часто повторяем их, даже не задумываясь над реальным содержанием, которое мы в них вкладываем.

Но ведь вот какая картина получается по логике подобных суждений. Где-то в стороне от Пудовкина, Эйзенштейна и Довженко пролегали прямые пути социалистического реализма в киноискусстве, существовал готовый, во всех своих частях разработанный метод; вместо того чтобы сразу же стать на эти пути, глубоко овладеть этим методом, талантливые художники петляли по извилистым тропкам...

Стоит только вот так—предметно и зримо—представить себе картину, встающую за процитированной формулой, чтобы сразу же стало ясно: эта формула по меньшей мере не точна.

«Исторические заслуги,—писал В. И. Ленин в своей работе «К характеристике экономического романтизма»,—судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками»*.

Это замечательное положение в полной мере может быть применено и к искусству, к оценке его деятелей. Нельзя каждый этап творческого пути Пудовкина и Эйзенштейна оценивать с точки зрения того, чего им тогда не хватало сравнительно с современным пони-

* Характерно, что в «Очерках истории советского кино» на стр. 145 о «Матери» говорится, как о «первом произведении социалистического реализма», а на стр. 255 утверждается, что социалистический реализм возник и впервые проявил себя в таких произведениях А. М. Горького, как «Враги», «Мать», «Мещане».

* В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 166.

манием социалистического реализма. Нельзя, назвав «Мать» первым произведением социалистического реализма, считать, что всем художникам после «Матери» оставалось только овладевать социалистическим реализмом. При такой постановке вопроса из области научного исследования исключаются сложности становления социалистического реализма, особенности его развития в разных видах и областях советского искусства. История искусства социализма уподобляется лестнице: раз появилась «Мать», то после этого вроде бы Эйзенштейну и ни к чему было заниматься экспериментами в области монтажа, Маяковскому—искать новые ритмы поэтического разговора с массами, Вишневскому—спорить с Афиногеновым, взрывать «пьесу с потолком», Афиногенову—защищать такую пьесу ради глубокого раскрытия психологии советского человека...

Нет, не только (и не столько!) об овладении методом социалистического реализма шла речь в этих спорах, в этих исканиях. То были поиски метода, живые и реальные противоречия его развития. В области киноискусства эти поиски имели тем большее значение, что кино было искусством молодым, не имевшим классических традиций, опыта веков.

Что такое социалистический реализм в советском киноискусстве в те годы, к которым относятся процитированные слова А. Грошева о В. Пудовкине? Это творчество Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко и других крупнейших мастеров советского кино, олицетворяющих его историю. Новый метод в кино начинался не готовыми формулами, а исканиями, творчеством. Да, противоречивы были многие эксперименты Пудовкина, но они не были его личным «отклонением от прямого пути». Это была сама живая история молодого советского киноискусства: в противоречиях, исканиях, а нередко и заблуждениях оно нащупывало свой путь, открывало новые кинематографические средства, чтобы полнее, ярче выразить эпоху, чтобы не повторять, а развивать традиции реализма «с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры».

Самым легким для социалистического искусства было бы применить блистательно разработанные классиками художественные формы для эстетического выражения нового содержания. Но история не признает такого принципа «экономии усилий». Вторжение в искусство новых идей и фактов потребовало новых исканий даже от самых пламенных поборников традиций. И эти искания идут по всему фронту молодого советского искусства, ими полна его история.

О новых формах думали не только Пудовкин и Эйзенштейн, чья жизнь в искусстве началась в советскую эпоху, но и такие художники, олицетворявшие преемственность реалистических традиций, как Алексей Толстой.

В одном из своих выступлений о драматургии он напомнил товарищам по профессии классические формулы Гегеля, который видел в драматическом действии борьбу людей, ищущих противоположных целей; в этой борьбе, по Гегелю, рождается единство противоречий—покой. «Что можно дополнить к этой формуле, чтобы приблизить ее к нашей современности? Только то, что покой, являющийся в классической пьесе статичным, смертью,—для нас психологически лишь начало новой борьбы. Покой—единство противоречий—становится в душе зрителя началом новых противоречий. С такой поправкой формула классической архитектоники входит в социалистический реализм. Пьеса—как замкнутый круг, но круг лишь в проекции. На самом деле концы его не смыкаются. Это скорее форма спирали»*.

Чтобы полнее понять конкретно-историческое содержание размышлений Алексея Толстого, их связь со всем потоком движения нашего искусства, вспомним некоторые особенности архитектоники горьковских пьес. Горький своей драматургией тоже делал «поправки к Гегелю»—и шел своим путем, но примерно в том же направлении, которое привлекало к себе ищущую мысль Алексея Толстого.

Легко можно представить, как решил бы, скажем, историю умирающего, не так прожившего жизнь человека художник с буржуазным складом мышления. Это была бы, очевидно, безысходная трагедия умирания, повод для экспериментов в области ущербной психологии, исходная точка для трагических раздумий о судьбе поколения, а то и всего человечества. Горький не снимает трагедийности с истории Булычова. Но вся эта история художественно раскрывается и осмысливается им в потоке революционного развития общества—как его эпизод. Финал пьесы рождает

---

* Алексей Толстой, О литературе, М., «Советский писатель», 1956, стр. 145.

ощущение неизбежности продолжения, неизбежности «следующего акта». Это не значит, что «Егор Булычов» не обладает сложной завершенностью. Нет, тут другое: данный конкретный сюжет имеет свою финальную точку, но он осмысливается в потоке времени, в движении общества к революции; в пьесе блистательно раскрыт «второй план» истории костромского купца, его родных и близких. И в этом большом историческом смысле пьеса и создает ощущение необходимости и неизбежности продолжения, той «незаконченности», которая полна социально-философского значения и сама является формой художественного воплощения правды жизни.

Революционное развитие действительности—важнейшая ее объективная закономерность. Поэтому большие художники прошлого, оставаясь реалистами, не могли не отразить хотя бы некоторых сторон этого развития (вспомним Л. Толстого и ленинские слова о нем, как зеркале русской революции). Но социалистический реализм в отражении революционного развития действительности опирается на марксистско-ленинскую теорию, на опыт освободительной борьбы пролетариата и строительства социализма. Изображение революционного развития действительности становится осознанной целью художника, позволяет полнее видеть процессы жизни в их прошлом, настоящем и будущем. А это не только «теоретические преимущества». Как мы видели на примерах А. Н. Толстого и А. М. Горького, это рождает новый подход даже к таким «формальным» элементам искусства, как архитектоника драмы.

И если, возвращаясь к истории кино, мы хотим правильно, всесторонне понять конкретно-историческое содержание творческих исканий Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, мы должны оценить не только их объективный результат, но и лежащие в их основе художнические устремления, обстоятельства, их вызвавшие.

Такого историзма иногда не хватает и столь серьезному труду наших историков киноискусства, как «Очерки истории советского кино». Авторы «Очерков» немало сделали для преодоления влияний вульгарной социологии, метафизического схематизма и упрощенчества. Но инерция былых блужданий мысли нет-нет да и дает себя знать на страницах этого исследования.

В «Очерках» есть такая мрачная по колориту фраза о С. М. Эйзенштейне: «Всю жизнь он боролся против своих же ошибок, всю жизнь теоретические заблуждения мешали развитию его режиссерского таланта, его страстному желанию искусством служить народу».

Такой взгляд на Эйзенштейна приводит к тому, что авторы «Очерков» в каждом конкретном случае стремятся прежде всего раскритиковать, осудить ошибки создателя «Броненосца», даже не проанализировав их источников, лежащих в их основе творческих устремлений.

Так, например, в «Очерках» начисто осуждается увлечение Эйзенштейна монтажным методом. Но ведь это увлечение Эйзенштейна породило не только научно несостоятельные теоретические суждения, но и знаменитую сцену несостоявшегося расстрела матросов и начала восстания в «Броненосце», и сцену на одесской лестнице в том же фильме, и сцену разведения мостов в «Октябре» и т. д.

А «голое», с порога, отрицание увлечений Эйзенштейна привело к тому, что, осуждая его теоретические ошибки, многие наши режиссеры стали забывать о значении его исканий в области монтажа для всего советского и мирового киноискусства.

Недооценка исканий, новаторства, без которых было бы невозможным становление и развитие нового творческого метода в кино, приводит к тому, что авторы «Очерков» ставят в вину Эйзенштейну, Пудовкину и Довженко их попытки выйти за пределы классического реализма. Эти попытки неизменно связываются с формализмом и влиянием пролеткультовцев.

«Справедливо выступая против буржуазного искусства эпохи империализма,—говорится в «Очерках» об Эйзенштейне, Пудовкине, Довженко и их творческих единомышленниках,—они забывали о прогрессивных художественных традициях. Реалистический метод, вобравший все эти прогрессивные традиции, показался им недостаточно совершенным. Они стали искать, чем «усовершенствовать», «дополнить» реалистический метод, чтобы получить новое, революционное искусство, и впадали в очень серьезные противоречия, осложнившие их творческий путь».

Примерно такая же мысль проводится и в главе о Довженко. В явное осуждение ему в «Очерках» говорится: «Он, как и С. Эйзенштейн, считал необходимым «дополнять» реализм, чтобы искусство стало способным выражать широкие исторические идейные обобще-

ния, приобрело бы высокую поэтическую окраску».

Возникает вопрос: только ли пролеткультовский нигилизм или формалистические заблуждения проявились в этом стремлении «усовершенствовать» и «дополнить» реалистический метод? Неужели авторы «Очерков» всерьез полагают, что социалистический реализм мог плодотворно развиваться без этого стремления, путем простого применения реалистического метода к новой действительности? Без учета исходных позиций художника оцениваются в «Очерках» и попытки Эйзенштейна через монтаж решить проблему объяснения явлений жизни и вынесения им приговора средствами искусства.

Эйзенштейн писал о том, что целью кино является «углубленное и длительное всверливание в сознание воспринимающих новых понятий или переустановка в понятиях общепринятых». Подробно и справедливо критикуя выводы Эйзенштейна, положившие начало теории «интеллектуального кино», авторы «Очерков» даже не поставили вопроса о целенаправленности его творческих исканий. А ведь это очень важный вопрос. Одно дело, когда художник ищет «новые» художественные средства, чтобы с их помощью уйти от реальной жизни, от политики. И другое дело, когда он ошибается в поисках более прочных связей с политикой, в поисках повышения социально-воспитательной действенности искусства. В случае с Эйзенштейном было как раз второе: в своих экспериментах он ставил вопрос о социалистической тенденциозности кино, он пытался найти «кинематографическое» решение этого вопроса. Да, Эйзенштейн ошибался, но важно разобраться—на каком пути? И вряд ли правомерно, анализируя его тогдашние искания, подчеркивать только ошибочность выводов и не видеть идейных и творческих устремлений художника. Новые принципы не могли быть созданы сразу же в готовом и чистом виде, свободными от противоречий. И не надо творческий путь создателей советского кино оценивать как чередование ошибок, забывая, что главным содержанием их молодости в искусстве были творческие искания, диктуемые убежденной преданностью делу революции, революционному искусству. Превращать историческое исследование в обвинительную речь о чередовании ошибок и заблуждений—это значит умалять значение творчества художников, чьими усилиями создавалось киноискусство социалистического реализма.

Но история кино не нуждается и в речах защитительных. И было бы неправильно отказываться от критического анализа заблуждений выдающихся мастеров киноискусства. Такой анализ нужен, но он может быть плодотворным лишь при условии конкретно-исторического осмысливания процессов реального становления и развития социалистического реализма со всеми их сложностями и противоречиями. Только при таком осмысливании мы сможем полнее использовать в современном кино опыт прошлых лет—и очевидные победы социалистического реализма и те крупицы истины, которые содержатся в заблуждениях,— скажем, в тех же увлечениях Эйзенштейна монтажным методом.

Процесс развития социалистического реализма не прекращается и по сей день. Разработка его эстетики может быть плодотворной, когда она основывается на опыте жизни, на данных практики самого искусства.

Большое значение для теории социалистического реализма имеют положения, выдвинутые в статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», о главной линии развития советской литературы и искусства, о связи партийности и народности, о консолидации творческих сил на принципиальной основе и другие. В этих положениях—обобщение накопленного опыта и программа на будущее, программа, диктуемая интересами народа, политикой Коммунистической партии. Так было всегда: программные идеи и принципы социалистического реализма рождались и формировались в процессе развития жизни и развития искусства; взгляд в будущее в них органически соединялся с научным пониманием уроков и опыта прошлого. И так всегда будет: социалистический реализм—это живой творческий метод, а не свод застывших правил, каким пытались сделать его догматики, каким пытаются представить его некоторые критики ревизионистского толка.

Марк Марков

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА

Заметки психолога

Совершенно очевидно, что у искусства, как предмета научного исследования, существуют две стороны: объективная и субъективная. Первая заключена в том, что художественные идеи, воплощенные в произведениях, овладевая массами, становятся материальной силой, орудием борьбы в общественных сферах. Вторую же составляет эстетическая деятельность субъекта, то есть процессы художественного творчества и восприятия, происходящие в сознании человека.

Может ли быть полноценной наука об искусстве, если она рассматривает свой предмет только с одной, хотя бы и очень важной стороны? Не зная закономерностей субъективной стороны, нельзя рассчитывать на успех в решении множества практически важных проблем теории искусства.

Перечень этих проблем начинается прямо с определения специфики. Эстетика, как правило, рассматривает лишь законченные факты искусства, иначе говоря, изучает готовый продукт. Нужно ли это? Конечно! Однако специфика искусства заключается прежде всего в особенностях процессов создания и восприятия художественных произведений. Определения специфики, не учитывающие закономерностей этих процессов, не могут быть достаточно полными, они никогда не станут научно доказанными истинами.

Тем более невозможно без познания законов эстетической деятельности разобраться до конца в таких важных функциях искусства, как освоение действительности (как оно происходит?), передача эмоций (как они передаются?). А не разобравшись в этом, нельзя достаточно точно установить, в чем состоят качества формы, делающие ее художественной.

Будучи наукой философской, эстетика в состоянии самостоятельно решать проблемы, связанные с общественными функциями искусства, рассматривать его с объективной стороны. Но по этой же самой причине она не может достаточно глубоко входить в субъективную его сторону. Те, кто пытается решать соответствующие вопросы без привлечения психологии, как правило, не достигают действительного успеха. Конкретное изучение процессов, протекающих в человеческой психике, требует особого подхода, оно может квалифицированно вестись лишь на основе метода материалистической психологии. Именно эта наука располагает действительным знанием законов формирования и протекания психических процессов, именно ее методический аппарат в наибольшей степени приспособлен к расшифровке психических механизмов, по которым осуществляются любые виды деятельности человека, в том числе и эстетическая деятельность.

Субъективная сторона искусства требует конкретного исследования, и современный уровень развития материалистической психологии создает необходимые для этого возможности.

Очевидно, назрела потребность в создании теории, которая могла бы использовать эти возможности в интересах искусства. Абстрагируя субъективную сторону предмета, рассматривая искусство как особый вид деятельности человека, как эстетическую деятельность, такая теория вместе с эстетикой обеспечила бы необходимую всесторонность, полноту охвата общих проблем искусствоведения.

Это может оказаться полезным, помимо прочего, и для видовых искусствоведений, прежде всего для самой молодой среди них науки — теории кино.

Ниже мы дадим краткое изложение отдельных достигнутых к настоящему времени результатов исследования искусства, проводимого на основе методов и знаний, накопленных материалистической психологией*.

Будут рассмотрены вопросы происхождения в онтогенезе (ходе развития личности)

* Более полное изложение см. в Сборнике трудов сектора эстетики Института истории искусств Академии наук СССР (выходит в конце 1957 года).

некоторых закономерностей процесса восприятия художественных произведений. Именно этот процесс является наиболее всеобщим, в нем особенно отчетливо выявлена линия происхождения и развития соответствующих психических механизмов.

•

Еще в середине прошлого столетия И. М. Сеченов указал, что «научная психология по всему своему содержанию не может быть ничем иным, как рядом учений о происхождении психических деятельностей»*. Но возможность реализовать это ни на иоту не устаревшее положение, в частности, в отношении психологии искусства, возникла лишь относительно недавно, с момента, как стали известны (хотя бы только в принципе) закономерности образования в ходе развития личности (онтогенеза) специализированных механизмов высшей нервной деятельности человека, «психических механизмов».

Такие механизмы, вероятно, не могут быть врожденными. Но человек получает по наследству такие качества, выработанные в ходе филогенеза (развития человечества), которые дают возможность при наличии естественной для человека общественной среды о б р а з о в ы в а т ь соответствующие психические механизмы и делать это в относительно краткие сроки. Причем образование психических механизмов онтогенетически всегда протекает в определенном закономерном порядке.

Профессором А. Н. Леонтьевым и психологами, которые относятся к его школе (Г. А. Гальперин), выяснены закономерности, определяющие этот порядок**. Установлено, что механизм любого, даже самого сложного психического процесса первоначально возникает из простейших физических действий ребенка. В ходе дальнейшего развития он должен претерпеть целый ряд последовательных, строго закономерных превращений и лишь тогда приобретает вид как бы чисто внутреннего «психического акта».

* И. М. С е ч е н о в, Кому и как разрабатывать психологию, Собр. соч., т. 2, М., 1908.

** См. работы: А. Н. Л е о н т ь е в, «Развитие внутренней структуры высшего поведения» (сб. «Психоневрологические науки в СССР», Госмедиздат, М.—Л., 1930); «Природа и формирование психических свойств и процессов человека» (доклад на XIV Международном конгрессе психологов в Монреале, опубл. в журн. «Вопросы психологии», 1955, № 1); Г. А. Г а л ь п е р и н, «Опыт изучения формирования умственных действий» (сб. «Доклады на совещании по вопросам психологии», изд. АПН РСФСР, 1954).

С этого времени в нем уже трудно узнать продукт первоначальных действий ребенка. Но все-таки он является не чем иным, как результатом опыта усвоенных действий, отраженного и преобразованного в голове человека. А. Н. Леонтьев особо подчеркивает, что каждым отдельным человеком эти действия именно у с в а и в а ю т с я, то есть приобретаются посредством научения от других (в том числе путем подражания другим). Создаются же они общественно-исторически, в процессе развития общественной практики людей.

Значение открытия закономерностей онтогенеза психических механизмов выходит далеко за пределы сферы интересов тех отраслей психологии, которые изучают отдельные, относительно простые функции человеческой психики.

Эти закономерности должны в принципе определять последовательность, порядок образования в ходе онтогенеза также и целых видов психической деятельности, поскольку механизмы этих видов имеют ту же самую рефлекторную природу, отличаясь лишь более широким кругом и категориями рефлекторных связей (от простых до самых сложных), втягиваемых во взаимодействие.

Отсюда следует, что по отношению к искусству существует некий первичный вид деятельности, в ходе которой осуществляются закладка и начальное развитие его психических механизмов.

В конце преддошкольного—начале дошкольного возраста, когда возникает возможность различать основные деятельности ребенка по видам, их оказывается налицо четыре.

Первый вид—практический. В ходе этой деятельности ребенок выполняет какие-то функции самообслуживания, делает что-то полезное по указаниям старших—для себя, для семьи, для других детей в детском саду и т. д. Сюда же входит и выполнение чисто витальных, биологических функций, удовлетворение естественных потребностей: еда, питье и т. д.

Второй вид деятельности дошкольника—общение. Речь идет об удовлетворении потребности в общении с другими детьми и со взрослыми, в ходе чего развивается самая способность к общению, речь и т. д.

Третий, ведущий для данного возраста—игра.

Четвертый—собственно познавательная деятельность, то есть приобретение определенных

знаний, умений и навыков путем усвоения объяснений и выполнения указаний, исходящих от старших, прямого перенимания навыков предметно-направленных действий (иначе говоря, это в своеобразной форме учение).

Тщательный анализ и сопоставление основных признаков, характеризующих деятельность ребенка и эстетическую деятельность человека взрослого, привели к выводу, что только игра может быть онтогенетической основой психического механизма, по которому протекает восприятие искусства*. Но особенно убедительно показывает это анализ самого процесса реорганизации, развития игры в восприятие искусства, из которого только и может вытекать понимание существа и особенностей эстетической деятельности. Такой анализ предлагается ниже.

Но прежде чем перейти к решению этой задачи, необходимо выяснить отношения между видами эстетической деятельности: процессами художественного творчества и восприятия.

Рассматривая искусство с любой, в том числе и с объективной стороны, но пользуясь принятой здесь терминологией и понятиями, следует определить его как единый комплекс, состоящий из художественного творчества и восприятия. Только когда творчество и восприятие объединяются, возникает искусство во всем общественном значении этого слова.

В какие же отношения вступают творчество и восприятие, объединяясь, каков характер возникающего единства?

Творчество создает русло, по которому течет восприятие. Оба процесса активны, хотя в разных формах и степени; оба процесса творческие, хотя в несколько различном понимании этого слова, но один из них является непосредственно творческим, поскольку он специфичным способом отражает самую действительность, жизнь, а другой—зависимо творческим.

Характер процесса восприятия в какой-то мере напоминает творчество актера. Образ, создаваемый актером, действует, проявляется в русле, созданном драматургом. Но он всегда имеет и определенные особенности, зависящие уже от самого актера: от эмоционального фона, всей суммы накопленного ранее жизненного опыта, отличительных свойств его дарования, степени профессиональной подготовленности, идейной направленности и т. д.

Однако же и мое, так сказать, воспринимательское ви́дение образов, событий, всего происходящего, скажем, в литературном сценарии, всегда отличается от ви́дения любого другого человека, прочитавшего тот же сценарий. В какой-то мере отличным будет не только ви́дение, но и все связанные с ним переживания, что особенно важно. Разница зависит от причин, весьма сходных с определяющими своеобразие актерского творчества: от эмоционального состояния данной минуты, накопленного ранее жизненного опыта, от некоторых других интеллектуальных качеств, составляющих особенные свойства личности читающего.

Так же как особенности трактовки кинематографического образа являют собой продукт актерского творчества*, особенности художественного восприятия суть продукт творчества воспринимающего. То, что творческий характер этого процесса чаще всего не осознается,—следствие главным образом затрудненности сравнения образа, возникающего в моем сознании, с образом, возникающим в сознании другого читателя, зрителя и т. д. Факт этот имеет место в действительности, по существу общеизвестен и лишь не был четко сформулирован: вот единственная причина, по которой он не стал до сих пор фактом науки.

Надо сказать при этом, что творческий характер процесса создания художественного произведения, конечно, иной вследствие его направленности, наличия у художника цели творчества. Искусство есть одна из форм общения между людьми, а общение обязательно предполагает передачу чего-то, обмен или борьбу. Художник всегда передает нечто (жизненный, в том числе эмоциональный, опыт, идею) воспринимающему.

Русло, создаваемое творческим процессом, может быть самым различным по своей ширине и глубине, это зависит от качеств произведения. Например, «Война и мир» Толстого—

* Во избежание каких-либо недоразумений следует напомнить, что поскольку здесь абстрагируется лишь субъективная сторона искусства, а именно эстетическая деятельность и при этом собственно только один из ее видов (восприятие), поскольку, далее, развитие этого вида деятельности рассматривается лишь в онтогенезе, в котором игровая деятельность возникает раньше трудовой,—предлагаемая концепция ни в коей мере не затрагивает вопроса об общественно-историческом происхождении искусства. Это вопрос особый.

* Чтобы упростить пример, мы сознательно игнорируем значение в процессе создания роли режиссера и т. д.

русло исключительно широкое. В детстве наше восприятие течет по нему, выбирая себе узенький путь, слабеньким, но чистым и звонким ручейком. С возрастом, возмужанием, накоплением опыта, почерпнутого как непосредственно в жизни, так и через посредство искусства, опыта не только разума, но и чувств, при каждом новом прочтении «Войны и мира» поток нашего восприятия возрастает, все расширяясь, но никогда не достигая берегов, причем самое русло становится под ним все глубже и глубже. И каждый раз новый смысл открывается нам в этой изумительной книге, все большее духовное богатство дарит она.

Но теперь надо вернуться непосредственно к предмету исследования.

В Институте психологии Академии педагогических наук РСФСР несколько лет назад был поставлен интереснейший эксперимент*. Детям в возрасте от 3 до 7 лет давалась задача: произвольно и как можно дольше удержать позу часового, стоящего на посту—навытяжку. Оказалось, что, если такая задача предлагается в форме прямого задания «стань, как часовой!», дети практически не справляются с ней, несмотря на то, что принимают ее с охотой.

Но даже четырехлетние малыши великолепно справлялись с подобным заданием, когда оно ставилось в игре, когда ребенок как бы играл роль часового, выполняя задачу охраны, скажем, «склада боеприпасов».

Этот факт чрезвычайно важен.

Некоторые действия ребенка, неосуществимые по приказу или по соображениям необходимости, легко и просто осуществляются в игре.

Это значит, что процесс образования временных связей, необходимых для совершения определенного действия, может организовываться в двух порядках.

Первый порядок возникает под влиянием второсигнальных раздражителей, идущих извне, или по соображениям необходимости. Ребенок получил приказ. Он сознает необходимость выполнить его, хочет выполнить. Для этого он должен заставить себя стоять в позе «смирно», как часовой. У детей трех-четырехлетнего возраста управление своей позой опирается еще на психический механизм, находящийся в пределах осознаваемого, проходит под контролем зрения. Удерживать позу, непрерывно контролируя ее взглядом, очень трудно. Лишь на следующем этапе развития управление телом перейдет к другим нервным механизмам: будет осуществляться под контролем неосознаваемых двигательных («проприоцептивных») ощущений.

Этот этап еще не достигнут, и вполне понятно, почему приказ не может быть выполнен.

Но, оказывается, игра—совершенно иное дело.

Выполнение задачи в этом случае протекает под влиянием внутренних моментов, связанных с эмоциональной сферой. Исключительно важным для объяснения «силы» игры представляется обстоятельство всегдашней особенной а к т у а л ь н о с т и игровой ситуации для ребенка. Одно дело по чьему-то указанию постоять навытяжку. Но когда осуществляется охрана склада с боеприпасами, который могут подорвать, это уже нечто в принципе совершенно иное. При таких обстоятельствах наилучшим возможным образом, недосягаемым в других условиях, мобилизуется вся потенциальная активность, все возможности организма.

Происходящее в процессе игры совершенствование способностей ребенка, приобретение опыта получают чрезвычайно сильный стимул.

Малыш, играя, д е й с т в у е т в образе часового и в это время самозабвенно верит в то, что он настоящий часовой. Этот процесс доставляет ему большое удовольствие. У ребенка возникает уже не сознание необходимости выполнения данного действия в каких-то практических целях, а внутренняя потребность делать это.

Такая потребность совершенно очевидно создает другой порядок организации, комбинирования рефлекторных связей, отличный от первого, и при этом значительно более эффективный.

Целый ряд самых разнообразных действий, неосуществимых для ребенка в произвольном порядке, сравнительно легко выполняется им в процессе игры. В этом процессе возможно выявление, в примитивном виде, таких качеств личности, как целеустремленность, направленная воля, способность к жертве во имя достижения цели, что совершенно нехарактерно для обычного поведения детей этого возраста.

В играх тренируются и укрепляются все важные для личности связи, центры, координирующие психическую и физическую деятельность человека.

Но в процессе игры не только развиваются отдельные психические функции, а происходит

---

* Опыт З. В. Мануйленко.

изменение психики ребенка в целом: игра затрагивает, во многом определяет наиболее существенные стороны развития личности ребенка, развитие его сознания*.

Игровая деятельность возникает вначале в виде процессуально-подражательных действий (манипуляции с предметами). Следующий этап—творческая ролевая игра. Это высшая стадия развития игровой деятельности.

Ролевую игру иначе называют игрой «со скрытыми правилами». Ниже мы увидим, что правила, скрытые в ней,—это законы практической жизни, правила п о в е д е н и я взрослых, главным образом в труде, но также и при осуществлении целого ряда других деятельностей.

Схематически можно себе представить, что, выполнив свое объективное назначение (в том числе породив психический механизм эстетической деятельности), ролевая игра деградирует в игры с открытыми правилами, то есть попросту в спортивные игры, вначале формально драматизованные, что как бы гримирует их под творческую игру, а затем утрачивающие и этот полупрозрачный грим.

Естественно, специальный интерес для нас представляет только творческая ролевая игра.

По своему содержанию ролевая игра ни в коем случае не является чем-то оторванным от действительности, от реальной жизни. Вообще неправильно думать, что в онтогенезе игра рождается из воображения. Наоборот, само воображение возникает из игры, поскольку именно игра создает необходимость в нем. Здесь наследственными являются лишь способность и стремление к осуществлению игровой деятельности и способность к развитию воображения на основе и в ходе игры.

Содержание (сюжет) всякой игры—это простое воспроизведение того, что известно как существующее, отвечает реальности.

На первом этапе развития игры ребенок осваивает способы обращения с предметами и т. п., иначе говоря, способы выполнения элементарных действий. Но уже содержание ролевой игры составляют особым способом отраженные (и редуцированные) трудовые процессы, комплексы их, а иногда даже и отдельные явления общественной жизни, причем в их конкретно-исторических, преимущественно современных формах. Достаточно вспомнить, в чем весьма часто состояло содержание детских игр во времена поисков и спасения челюскинцев. Мы уже не говорим об играх военного времени. Сейчас дети играют в шоферов, летчиков, раньше играли в извозчиков, торговцев и т. д.

Чрезвычайно характерно, что в игре всегда имеет место вычленение наиболее с у щ е с т в е н н ы х правил поведения взрослого человека, о б о б щ е н и е существенного в них. Выступая в роли доктора, летчика, часового, шофера и т. д., ребенок воплощает, как правило, не конкретного летчика, доктора и т. д., а носителя этой профессии в о о б щ е. Задача состоит в том, чтобы выделить определенные признаки и о б о б щ и т ь их. Усваиваются, конечно, нормы, правила не только профессионального, но и просто общественного, общежитейского поведения (игры в «гостей», «папу и маму» и т. д.).

Таким образом, игра служит для ребенка средством освоения действительности, овладения ею, а отнюдь не простой отдушиной для высвобождения избыточных сил организма, как это утверждают кантианцы.

Содержание детской игры отвечает тем, в точном смысле слова, общественным потребностям, которые ее и породили. Способы же ее осуществления имеют как раз такую специфику, которая обеспечивает ребенку возможность за сравнительно короткий срок в конкретных условиях его существования усвоить минимально необходимый общественный опыт, который накапливался человечеством в течение тысячелетий.

Специфика игры вытекает, во-первых, из невозможности для ребенка усваивать необходимый опыт путем действий в р е а л ь н ы х обстоятельствах и на базе р е а л ь н ы х предметов. Освоение, скажем, поведения шофера в реальных обстоятельствах и на базе реального автомобиля невозможно хотя бы уже потому, что ребенок и до педалей не дотянется, не говоря уже об отсутствии у него необходимых для управления автомобилем элементарных психических качеств, например развитого произвольного внимания и т. д.

Но, значит, эти последние качества, как и ряд сопряженных с ними, должны быть выработаны п р е д в а р и т е л ь н о. Казалось бы, здесь возникает нечто вроде порочного круга.

На самом же деле благодаря игре ничего подобного не происходит. Так как нет воз-

* Специальный анализ ролевой игры см. в работах Д. Б. Эльконина (в частности, «Психологические вопросы игры дошкольника», журн. «Дошкольное воспитание», 1947, № 11; «Творческие игры дошкольников», журн. «Семья и школа», 1949, № 11).

можности использовать для этих целей предметы реальные, прямо соответствующие своему назначению, в ходе игры другим, доступным предметам придается необходимый условный смысл. Скажем, при игре в шоферов значение автомобиля условно придается стулу. Мешает ли это игре в выполнении ею своего назначения, делает ли ее сколько-нибудь нереалистичной? Нет, не делает.

Как уже говорилось, в игре происходит лишь усвоение ребенком правил поведения взрослых, опыта действий. Конечно, стул не соответствует автомобилю. Но сами-то действия ребенка по отношению к стулу в значительной степени соответствуют действиям шофера по отношению к автомобилю, что, собственно, только и требуется.

Обстоятельства игры в шоферов также не являются реальными. Мотив, толкающий шофера к соответствующим действиям, лежит вне самого их процесса. Шофер, доставляющий пассажиров, скажем, из Москвы в Ялту, обязательно должен приехать—такова его цель. На стуле никуда приехать нельзя. Но «ехать» можно, а это-то только и необходимо. Мотив лежит в самом процессе, действия объективно совершаются только для приобретения опыта, а субъективная побудительная причина—удовольствие от самих действий.

Но как все же выходит, что осуществлению игры не препятствует противоречие, во-первых, между обычным и игровым употреблением вещи и, во-вторых, между действительными обстоятельствами и игровыми?

Для того чтобы игра могла выполнить свое назначение, совершенно необходимо, чтобы дети обладали способностью верить в то, что стул есть автомобиль, так сказать, видеть стул «в образе» автомобиля, воображать его автомобилем. Это и есть та потребность, которая породила само воображение.

Далее, для игры необходима еще способность не только в определенной степени верить в реальность игровых обстоятельств, но и создавать их в своем сознании, проявляя при этом известную творческую инициативу. Эта потребность и породила фантазию.

Однако же вера ребенка в истинность, реальность создаваемых в игре обстоятельств, в воображаемый смысл обыгрываемых предметов и т. д. своеобразна, имеет особенности, которые очень важно сразу же увидеть. От этих особенностей в онтогенезе берет свое начало специфика эстетического отношения, специфические особенности веры, скажем, зрителя в истинность происходящих в фильме событий, особенности отношения воспринимающего к действительности, воплощенной в произведении искусства.

Отношение зрителя к происходящему на экране в одно и то же время такое и не такое, каким оно было бы к аналогичным жизненным событиям.

В жизни зрелище удушения одного человека другим, независимо ни от каких причин, является гнусным и отвратительным; оно вызывает у нормального человека острую отрицательную психофизиологическую реакцию.

Но... Отелло душит Дездемону. В зале сидят и видят это сотни зрителей. Никто не падает в обморок, ни у кого не происходит рвоты и т. д., хотя среди зрителей какая-то часть, несомненно, не обладает такими уж сильными нервами.

Дети играют в «войну». Один малыш наводит на другого палочку (дуло «пистолета») и радостно кричит: «пу-у!»

Другой малыш падает, как подкошенный. Я говорю стрелявшему:

— Игорь, что ты наделал! Ведь ты убил Вовку!

Игорь торжествующе (и без капли сожаления) отвечает:

—А он фашист!—и потом добавляет одно слово, сразу все оправдывающее и объясняющее:

— Понарошку.

Для него Вовка в эту секунду фашист—но это все же и Вовка (иначе зачем было бы оправдываться?).

Я обращаюсь к ребятам с вопросом:

— Это что же у вас такое? (Они сидят на опрокинутом стуле и старательно «фырчат».)

— Это легковая.

— Какая же?

Один говорит:

— «Победа».

Другой перебивает его:

— Нет, «ЗИМ»!

— Так «ЗИМ» же шире!

Я говорю:

— Да что вы спорите, мальчики? Это ведь просто стул.

Оба одновременно и с одинаковой ноткой досады в голосе возражают мне:

— Понарошку!

Ребенок где-то там, в глубине сознания, знает, что игровые события происходят не

в самом деле, не в самой жизни, а только в игре,—и в то же время верит в истинность, в реальность происходящего.

Таков сложный смысл детского словечка «понарошку». Из этого «понарошку» в онтогенезе развивается эстетическое отношение к действительности, воплощенной в искусстве,— нечто во много раз более глубокое, качественно высшее и все-таки по характеру весьма схожее со своей генетической основой.

В игре зарождаются и получают начальное развитие не только воображение и фантазия, без которых искусство немыслимо. Наиболее специфическая особенность эстетической деятельности, в частности художественного восприятия, развивается из следующего качества игры, также сугубо специфичного.

Дело в том, что игра не есть в собственном, узком смысле слова познавательная деятельность, задача и результат ее—активное овладение (освоение) действительностью, иначе говоря, приобретение действенного опыта.

Ясно, что ребенок и без игры знает о соответствующих общественных функциях взрослых: он видит, как эти функции осуществляются, черпает сведения о них из рассказов, объяснений и т. д. Мало того, самые игровые обстоятельства создаются на основе этих сведений. Но одно дело знать о каких-то функциях и совсем другое—выполнять их самому. В последнем случае они составляют предмет активного отношения, предмет сознания. Только в таком случае и вступает в свои права второй порядок организации психического процесса, как мы уже знаем, значительно более эффективный.

Если психический механизм художественного восприятия развился из игровой деятельности,—значит, ему присущ как раз этот второй, игровой порядок организации временных связей. Но тогда художественное восприятие должно протекать как мое действие, осуществляться от первого лица. Ведь ребенок осваивает опыт человечества, а не просто узнает о нем; в центре игры всегда стоит сам ребенок, суть в том, что он действует, а не просто наблюдает за действиями других.

Условия, породившие потребность уже не в игре, а в искусстве, исключают возможность для воспринимающего действовать внешне. Опыт, который осваивается в игре, в содержательном смысле ограничен как раз тем, что творческая ролевая игра всегда связана с внешними физическими действиями. В игре ребенок овладевает лишь элементарными правилами поведения взрослых, опытом общения и т. д. Но искусство—освоение действительности во всем огромном многообразии ее. Мир, из которого черпаются сюжеты ролевой игры, это мир ребенка, непосредственно его окружающий. Насколько же больше в ширину, высоту и глубину мир взрослого человека, не только внешний, но и внутренний? Нельзя пережить за одну свою короткую жизнь тысячи других человеческих жизней, если каждую из них воспроизводить также и внешне, хотя бы только и намеками. Кинодраматург пишет сценарий год, съемочная группа работает над ней месяцы, я, зритель, живу созданной в фильме жизнью полтора часа. Для этого необходимо, чтобы внешнедвигательная часть художественного восприятия была заторможена,—и она в ходе развития соответствующего психического механизма затормаживается.

Остается внутренняя, протекающая в голове у человека деятельность. Но поскольку в ходе ее образование и изменения временных связей организуются игровым порядком, необходимо, чтобы и восприятие искусства было активным, чтобы события, происходящие в фильме, книге и т. п., так же как в игре, стали бы предметом активного отношения, предметом сознания зрителя, читателя и т. д. Иначе говоря, если речь идет о сюжетном произведении искусства, скажем, о кинофильме, я, зритель, должен как бы сам действовать в пределах сюжета, хотя мои действия в произведении и предопределены авторами фильма. В этом и должно состоять одно из особых качеств искусства.

Это оказывается возможным благодаря образованию и развитию специфичной особенности процесса восприятия искусства, которую мы предлагаем назвать «перенесением».

Что же представляет собой перенесение, как оно возникает и развивается?

Искусство начинает играть заметную роль в жизни ребенка очень рано. Уже в начале дошкольного возраста дети обычно приобретают способность воспринимать не только конкретно-чувственную форму, но в какой-то мере и содержательный смысл тех, пока еще предельно простых, произведений искусства, с которыми они так или иначе встречаются.

Это совпадает с периодом, когда игровая деятельность уже сравнительно развита, а психический механизм восприятия искусства пока еще не существует: ведь игра как раз и должна

создать его генетическую основу. Естественно, что художественное восприятие на этом этапе протекает чисто игровым путем. В силу того что функции игры осуществляются только в ходе собственных действий, слушая сказку, рассказ и т. д., ребенок неосознанно переносит свою личность на героя произведения, ощущает себя этим героем, как бы действует в его образе. Воображение, фантазия в достаточной мере развиты уже для этого, тем более что предлагаемые обстоятельства преподносятся, так сказать, в готовом виде.

При этом способность к перенесению непрерывно тренируется еще и в самой игре, когда она повторяет сюжеты произведений искусства.

А. М. Горький, обладавший удивительной способностью проникновения в человеческую психику, писал о восприятии детьми искусства так: «Дети хотят видеть в произведении только реальное данное, «всамделишное», а себя хотят чувствовать, воображают участниками его». Это сказано о перенесении.

Если исходить из понимания искусства как комплекса, объединения отдельно существующих процессов—творчества и восприятия, то перенесение есть то, что п р а в и л ь н о объединяет их в единый комплекс. В случае если перенесения нет, а есть наблюдение со стороны, холодное созерцание, тогда, безразлично, повинны ли в том качества произведения или особенности отношения к данному произведению самого воспринимающего,— ф а к т а искусства не происходит.

Благодаря перенесению искусство дает фантазии ребенка применение, соответствующее тем потребностям, которые, становясь по мере развития все более широкими, уже не могут быть удовлетворены в игре.

И дальнейшее «освоение мира» происходит через восприятие искусства, причем в результате перенесения юный читатель или зритель как бы лично участвует в событиях, составляющих фабулу фильма, книги, пьесы и т. д.

Ощущая себя героем произведения, он, естественно, усваивает и отношение объекта перенесения к происходящим событиям, к другим персонажам, их поведению в предлагаемых автором обстоятельствах и т. д. При этом он знает о своем герое и обо всем, что происходит, больше, чем знает сам герой, хотя и меньше автора (иначе было бы неинтересно смотреть фильм, читать книгу и т. д.). Наконец, юный читатель или зритель испытывает те же чувства, что и объект перенесения, во многих случаях в п е р в ы е испытывает эти чувства.

Таким образом, восприятие искусства, вначале одновременно с игрой (как бы в самой игре), потом вытесняя собственно игру, расширяет границы существования личности ребенка, создает ему опыт чувств и поведения в жизненных условиях, еще практически неизведанных, подготовляя его к реальной жизни. Как в игре, этот опыт создает необходимость таким же образом чувствовать и поступать в аналогичных жизненных обстоятельствах.

В процессе восприятия художественных произведений ребенок приобретает определенные наклонности, стремления, особенности, которые впоследствии мы часто принимаем за врожденные свойства и особенности данной личности.

Эти особенности создаются в ней автором произведения прежде всего через образ того героя, который должен стать объектом перенесения, через всю систему образов произведения и действие, через все, что составляет содержание произведения, природную и общественную среду, в которую совершено перенесение.

Именно таков характер воспитательного процесса, осуществляемого специфическими средствами искусства по отношению не только к ребенку, но и ко взрослому человеку, хотя в последнем случае этот процесс, развиваясь, приобретает значительно более сложные формы, причем формы эти могут изменяться до внешней неузнаваемости.

С помощью перенесения искусство может воспитывать в человеке определенные взгляды на жизнь и на общество, принципы, симпатии и антипатии, способность и стремление к дружбе, верность, честность и т. п. (при соответствующей идейной направленности содержания воспринимаемых произведений). Этим же путем получают дальнейшее развитие многие уже выявленные в игре свойства.

Но особенно велико влияние искусства на эмоциональную сферу. Благодаря перенесению восприятие искусства будит чувства, развивает их и этим способом влияет на ход определенных физиологических процессов. Оно также придает известные общественно приемлемые формы тем чувствам, потребность ощущать которые развивается у человека в результате самого хода определенных физиологических процессов.

Возникшая и развитая в детстве способность человеческой психики к перенесению

с возрастом отнюдь не ослабевает, как это на первый взгляд могло бы показаться, возрастают только требования к условиям, в которых может осуществляться перенесение, как уже говорилось, усложняются его формы.

Хотя речь идет об особенности психического процесса, осознаваемого для себя лишь в очень редких случаях, тем не менее задолго до нашего времени в высказываниях по вопросам искусства таких тонко чувствовавших его природу художников, как Л. Н. Толстой, А. И. Герцен, А. М. Горький и некоторых других, содержится понимание безусловной обязательности перенесения как важного канала, через который передается воспринимающему идея художника, как одного из совершенно необходимых условий х у д о ж е с т в е н н о с т и произведения.

Требуя от искусства «заразительности», Толстой по существу говорил о перенесении. Герцен писал о восприятии театра, спектакля так: «...Жизнь схвачена и между тем не остановлена, напротив, стремительное действие продолжается, увлекает зрителя с собой, и он, с прерывающимся дыханием, боясь и надеясь, несется с развертывающимся событием до крайних следствий его». Это очень точное и очень яркое описание ощущений зрителя, полноценно совершившего перенесение.

Можно было бы процитировать здесь соответствующие высказывания Гёте, Флобера, Бальзака, А. Н. Толстого, Фейхтвангера. В теоретических работах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, С. Герасимова, С. Юткевича, А. Мачерета и некоторых других наших кинодеятелей в той или иной форме и степени приближения фигурирует мысль о перенесении*.

●

Итак, явление это объективно существует и потому никак не могло остаться незамеченным. Однако же констатацией факта никакая наука удовлетвориться не может: надо правильно объяснить его. Только понимание существа явления позволяет эффективно использовать или наилучшим образом организовать его. Психологи-идеалисты также не смогли пройти мимо описываемого явления. Но они либо вовсе его не объясняют, либо дают объяснение, прямо противоположное истинному («врожденная способность» и тому подобное).

Из признания факта необходимости перенесения как обязательного специфичного признака х у д о ж е с т в е н н о г о восприятия следует, кстати, что эстетические идеи, воплощенные в органической ткани произведения искусства, не прямо передаются от художника к воспринимающему: они должны порождаться у самого воспринимающего как результат всего пережитого им в воссоздаваемой произведением жизни.

Идея в точном смысле этого слова есть результат абстрагирующей работы мысли, результат обобщения чувственных восприятий и ощущений. В конечном счете она всегда может быть вложена в словесную форму (сформулирована). Может, но не обязательно должна доводиться до такой формы, если это идея, заключенная в произведении искусства.

К о н е ч н ы м р е з у л ь т а т о м в о с п р и я т и я и с к у с с т в а я в л я ю т с я д е й с т в и я, и з м е н е н и е с о з н а н и я, а о т с ю д а и п о в е д е н и я в о с п р и н и м а ю щ е г о.

Именно таково особое качество искусства в отношении идей, которое оно несет в себе. Другой разговор, что эти идеи могут быть неправильными, дезориентирующими. В таком случае талантливо или хотя бы просто «ловко» созданное произведение искусства может причинить огромный вред обществу.

Надо сказать, однако, что интерес, проявляемый к определенным идеям, значительная общественная потребность в них могут в какой-то мере и сами по себе очень усилить воспринимаемость произведений искусства, заключающих в себе эти идеи, если такие произведения создают хотя бы минимальные условия для перенесения.

Этим объясняется успех целого ряда весьма художественно несовершенных произведений, появившихся в 20-е годы.

Если перенесение в чем-то определяет специфику искусства в целом, то специфика каждого из видов искусства в аспекте теории эстетической деятельности заключена, с одной стороны, в типичной (основной) для данного вида форме перенесения и, с другой, в особенностях способов реализации его.

Следует иметь в виду, что перенесение как специфическое свойство процесса художественного восприятия, родившись из игры, не застывает в игровой, «прямой» форме (перенесение «на героя»), хотя эта форма сохраняется как основная в сюжетных искусствах. Даже

* Нельзя умолчать о том, что очень близко к мысли о перенесении подошел Бела Балаш.

и здесь мы можем различить несколько видов перенесения, генетически стоящих на разных стадиях развития. Однако, помимо «прямой», игровой, очевидно, существуют и «непрямые» формы перенесения, происходящие от того же генетического корня, но развившиеся своеобразно.

Одна из таких форм свойственна, например, музыке. Для музыки (если произведение не связано со словом в виде программы, текста или названия) специфична непосредственная передача эмоционального состояния.

Это состояние переживается композитором в процессе создания произведения и в идеальном случае должно в такой же форме и с такой же силой переживаться в ходе исполнения музыкантом и, в конце концов, мной, слушателем (для чего все и происходит).

Мне, слушателю, передается эмоциональное состояние автора произведения, обогащенное и нюансированное музыкантом. Я переживаю то, что переживал композитор. Если это не перенесение, то что же это такое?

Надо сюда добавить, что перенесение в музыке имеет все признаки, свойственные эстетическому перенесению вообще. Налицо второй порядок организации психического процесса—осуществляется не наблюдение чьего-то переживания, а свое собственное переживание, протекающее в русле, созданном композитором. Процесс имеет творческий характер, для меня он протекает н е т а к, как для другого слушателя, и это зависит от апперцепции, ранее накопленного мной эмоционального опыта, ассоциаций и т. п., причем в результате обогащается мой эмоциональный опыт (за счет опыта композитора и музыканта) и т. д.

Не менее чем в музыке очевидна обязательность перенесения, по характеру своему близкого к музыкальному, при восприятии пейзажной живописи. Я смотрю на пейзаж как бы глазами художника, воспринимаю его отношение к пейзажу, у меня возникает его отношение к тому, сущность чего выражена в пейзаже. Поскольку всякий хороший пейзаж есть в одно и то же время некая конкретность и о б о б щ е н и е, концентрация существенного, пейзажное искусство в состоянии буквально открывать нам глаза на прекрасное в природе, формировать отношение к ней. В доказательство достаточно сослаться на общеизвестную роль творчества Левитана в формировании нашего эмоционального отношения к среднерусской природе.

Заранее оговоримся, что размеры статьи позволяют в какой-то степени разобраться лишь в одном виде перенесения, свойственном кино (и другим сюжетным искусствам).

При этом следует иметь в виду, что при восприятии практически любого произведения почти всегда одновременно «работает» несколько видов перенесения, что в особенности типично для синтетических искусств. Но всегда какой-то один из них является ведущим, а остальные своими средствами помогают его реализации, увеличивая силу впечатления, придавая впечатлению более определенную эмоциональную окраску.

Так, в кино на персонифицированное, прямое перенесение «работают» музыка, свет, цвет, пейзаж, декорации, в нужных местах воздействуя непосредственно на эмоциональную сферу.

Существует известное число признаков, по которым можно классифицировать способы реализации перенесения в сюжетных искусствах. Здесь мы скажем только, что весьма важными особенностями каждого сюжетного вида искусства являются, во-первых, потенциальная способность к организации наиболее п р я м о г о (то есть ближе стоящего к чисто игровому) перенесения и, во-вторых, присущая данному виду сила перцептивного воздействия (то есть воздействия на психику непосредственно через рецепторы, органы чувств—глаза, уши). В этом же ряду стоит возможная широта охвата действительности (в отношении времени и пространства).

Известно, что в последнем отношении наибольшими возможностями располагает литература, к которой заметно приближается один только кинематограф. Остающаяся разница зависит от техники использования «воспринимательского» времени и степени конкретности воплощения жизни литературой и кино. В литературе можно с к а з а т ь о событии, в кино надо его показать. Последнее всегда требует большего времени, которое для кинозрителя (и авторов фильма) ограничено продолжительностью сеанса.

Но конкретность кинематографа создает ему значительные преимущества перед литературой в смысле с и л ы восприятия. Жизненная среда, воссоздаваемая кино, воспринимается непосредственно органами чувств, перцептивно. Раздражения, падающие непосредственно на рецепторы, сильней тех, которые воспринимаются через вторую сигнальную систему, то есть через слово. Кроме того, ос-

вобождая зрителя от необходимости напрягать воображение (конкретизация среды в сознании), предлагая эту среду в готовом виде, кино сохраняет бóльшие «энергетические ресурсы» для эмоциональной зрительской реакции.

До появления кино среди всех искусств в этом отношении первенствовал театр. Сейчас положение изменилось.

Но особенно значительным преимуществом кино в смысле силы воздействия на зрителя является особая приспособленность его выразительных средств к организации прямого перенесения. В сочетании с силой воздействия на рецепторы и способностью к широкому охвату действительности этот признак обусловливает особое положение кинематографа в ряду синтетических искусств, делает его качественно новым явлением в искусстве.

Кино может создавать перенесение, особенно близкое к прямому, прежде всего благодаря использованию переменного ракурса и монтажа.

На театре зритель в каждый данный момент видит картину сразу всего пространства, в котором разыгрывается сцена. Далее, он видит все происходящее с определенного, неизменного расстояния. И, наконец, поскольку он смотрит спектакль с одного и того же места, ракурс, точка зрения его, не может меняться. Герой же, на которого совершается перенесение, движется, меняет точки зрения, видит одно и то же с разных позиций, поразному.

В кино на основе определенных изменений ракурсов художник (режиссер в данном случае) может заставить зрителя смотреть на все происходящее буквально глазами героя фильма. Благодаря ракурсам я, зритель, прямо переживаю в кино ощущение пространства и ориентацию в нем объекта перенесения, моего героя, смотрю его глазами в бездну, в которую предстоит прыгнуть, вижу его глазами и врага и любимого человека. Киноаппарат объединяет меня с объектом перенесения не только в отношении пространства, но и в отношении чувства. Аппарат показывает мне каждое выражение лица, каждый предмет таким, каким он кажется объекту перенесения. То, что ему ненавистно, ненавистно и мне; то, что ему мило, кажется и мне прекрасным; то, чего он боится, кажется и мне страшным.

Монтаж может показывать внутренний мир моего объекта перенесения, ряд картин, которые у него возникают, показывать цепь представлений, которая переводит героя от одной мысли к другой. Практически на экране появляется и передается мне монтаж состояний психики объекта перенесения.

В кино возможно перенимание зрителем воспоминаний героя в их психологической ассоциативной форме. Все это дает возможность зрителю полноценно ощутить себя тем героем фильма, на которого в данный момент совершается перенесение. Ощущение это еще усиливается при осмысленном применении внутрикадрового монтажа.

Процитируем статью С. Герасимова «О профессии кинорежиссера»*:

«При съемке неподвижным аппаратом зритель видит отдельные сталкивающиеся в его восприятии планы, представляющие события выборочно. И зритель вынужден в этом случае сам в своем воображении воссоздавать связи между этими планами. Съемка с движения дает зрителю ощущение непрерывности развития действия и делает его как бы непосредственным свидетелем происходящего».

Нет, конечно, не свидетелем, а участником происходящего, и не делает (зритель и был участником происходящего), а усиливает его ощущение участия в происходящем, усиливает перенесение.

В этой же статье С. Герасимов называет два способа съемки с движения. Один из этих способов состоит в том, что объектив киноаппарата как бы соединяется с каким-либо из участников сцены и «фиксирует происходящее с его точки зрения, передвигается вместе с ним. При использовании этого приема точка зрения киноаппарата, а следовательно и зрителя, становится точкой зрения одного из персонажей».

Другой способ, по С. Герасимову,—когда движение аппарата имеет своей целью «объективно обрисовать происходящее».

Безусловно, и в этом последнем случае точка зрения аппарата—это тоже точка зрения объекта перенесения, а стало быть, и зрителя. Но здесь используется такая возможность, которая в жизни, в действительности, реализуется только с помощью воображения. В литературе, в повествовании, ведущемся от первого лица, соответствующую функцию несет описание от автора.

Если принять эти поправки, окажется, что

* С. Герасимов, О профессии кинорежиссера. Сборник «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», М., Госкиноиздат, 1952.

С. Герасимов объясняет, как организовывается перенесение с помощью внутрикадрового монтажа.

●

Возможности кинематографа в смысле приближения перенесения к прямому далеко еще не исчерпаны. Огромный, совершенно неизведанный запас их лежит между теми, которые уже используются, и синерамой, синемаскопом.

Развитие киноискусства в определенном смысле может быть охарактеризовано все большим освоением этих возможностей. Например, очевидным шагом вперед на этом пути явился ввод в кинематографическую практику повествования от первого лица («Папа, мама, служанка и я» и др.).

Логическим завершением этого процесса является синерама. Здесь имеет место доведенное до конца прямое перенесение, полноценно создающее у зрителя даже и физическое самочувствие объекта перенесения. Но практикующийся сейчас способ использования возможностей синерамы таков, что зритель сам же и оказывается объектом перенесения. Поэтому синерама пока еще не искусство в точном смысле слова. Кинематографическое искусство требует перенесения на объект, участвующий в определенных событиях. Объективная функция искусства по своему смыслу и характеру—общественная.

Пока что синерама именно в силу полноты перенесения, достигаемого ее выразительными средствами, и неумения использовать их в рамках искусства просто-напросто технически облегчает получение зрителем каких-то прямых ощущений и впечатлений от реальной жизни. Она дает зрителю возможность с минимальной затратой денежных средств и времени, без риска для жизни совершить восхождение на семитысячник, пережить ощущения пассажира самолета во время мертвой петли и т. д. Здесь только зародыш нового вида искусства, которое еще будет найдено теми, кто ищет. Искать же надо—в этом не может быть сомнений.

Возможно, такие поиски следует начать с создания фильма, в котором ширина (собственно объем) экрана менялась бы. Кадры повествовательные в этом случае должны проецироваться в рамке обычного или широкого экрана, а на весь объем синерамы нужно проецировать события с «физической» точки зрения объекта или объектов перенесения. Для такого воплощения удобен, например, сюжет из жизни летчиков.

Думается, что при подобном построении талантливо сделанный синерамный фильм имел бы невиданную силу воздействия на зрителя.

Выбор объекта перенесения в значительной степени зависит от индивидуальности воспринимающего, однако и здесь есть свои правила, если не законы.

Объектом перенесения далеко не всегда избирается тот персонаж, который ближе к воспринимающему по возрасту или некоторым другим признакам, который импонирует разуму зрителя. Правильнее сказать, не это является главным, определяющим качеством при выборе объекта перенесения. Выбирают тот персонаж, в образе которого зрителю хочется себя почувствовать.

Это желание должно быть организовано и направлено авторами кинофильма. Оно должно быть превращено в необходимость для зрителя совершать перенесение именно на проектируемый авторами объект.

Три фактора имеют особенное значение при организации перенесения: сюжетная композиция фильма, импозантность сквозного действия персонажа (соответствие смысла сквозного действия собственным устремлениям зрителя) и «кинематографическое» обаяние исполнителя, чаще всего относящееся к числу природных его данных.

Факторы эти могут существовать, так сказать, и в единении и в борьбе.

Среди них исключительно важна сюжетная композиция произведения, активность персонажа, действенность его, место, занимаемое им во всем сюжетном построении фильма.

В «Огнях рампы» Ч. Чаплин—Кальверо непрерывно «тянет на себя» перенесение зрителя, и здесь уже дело не только в кинематографическом обаянии Чаплина-актера. Здесь серьезную роль играет сюжетная композиция фильма.

В центре шекспировского «Отелло» стоит немолодой и некрасивый мавр. Рядом действует молодой, необычайно приятный красавец Кассио. Но именно Отелло, а не Кассио, стоит в центре всех событий произведения и по замыслу и по воплощению этого замысла, и только на Отелло совершается зрительское перенесение. В какой-то степени это результат так же и композиционного построения сюжета пьесы.

На примере «Отелло» удобно представить себе один из тех способов, какими искусство через перенесение воспитывает чувства. С по-

мощью его же можно показать, в чем состоит главное условие, не соблюсти которое значит снять самую возможность перенесения.

Этим условием является наличие внутренней логики поведения персонажей произведения, которая может и противоречить объективной логике осведомленного наблюдателя.

Нельзя сказать, чтобы решающий поступок Отелло был совершен в полном соответствии с логикой здравого смысла. Так ли он должен был поступить, если бы внимательно разобрался во всем, что произошло? Если бы он больше верил Дездемоне, которая, как мы знаем, и в действительности заслуживала доверия, и меньше верил Яго, в действительности доверия не заслуживающего? Бесспорно, нет. Почему же перенесение на Отелло не разрушается его поведением? Да потому, что это поведение внутренне логично обусловлено характером Отелло, его темпераментом, оно естественно в данной ситуации. Поведение Оттелло обусловлено обстоятельствами, как они выглядят в его глазах, а значит, и в глазах зрителя, совершающего перенесение.

Основой перенесения всегда является собственный опыт, совпадение возможных мотивов поведения зрителя и героя произведения в предлагаемых обстоятельствах. Отсюда начинается процесс дальнейшего обогащения этого опыта через искусство.

Поскольку совершено перенесение, вы страдаете вместе с Отелло и убиваете вместе с ним, другой частью своего «я» видя и зная, что совершается страшная несправедливость, величайшая ошибка, преступление не только против невинного человека, против морали, но и против самого себя.

Сделать же перенесение на какой-либо другой персонаж пьесы автор не дает никакой возможности.

Отелло не знает, что Дездемона любит и верна. Зато это знает зритель, совершивший перенесение, живущий в образе Отелло и в то же время видящий со стороны, как жестоко, как страшно он ошибается.

Но зритель переживает ошибку Отелло и так и одновременно не так, как пережил бы свою собственную. Здесь ошибка эта доведена до логического конца, до крайних, страшных, необратимых следствий. И при этом раскрыт для зрителя самый ход, процесс ее сотворения, вся линия и взаимосвязи причин и следствий, незнаемых Отелло.

Перенесение, жизнь в образе Отелло научают зрителя многому. Но это учение не на чьем-то постороннем, пусть даже весьма разительном примере. Хочется еще раз сказать, что сила воздействия произведения искусства по своему существу не есть сила примера, как это принято считать. Процесс восприятия искусства прямо аналогичен процессу накопления собственного опыта.

Попутно выполняемая познавательная функция шекспировского «Отелло» осуществляется через полноценные ощущения зрителя, как бы пережившего ряд событий в соответствующую эпоху. Это больше чем «узнать» об эпохе. Это «жить в эпоху». Это не просто «видеть». Это—ощущать.

Мы все знаем, что Шекспир не очень-то заботился о строгой исторической достоверности событий в своих произведениях. Но он гениально чувствовал самый дух времени и гениально передает его воспринимающему, что и требуется от искусства.

Для организации перенесения особенно важно правильно построить экспозицию, завязку фильма. Здесь как раз и происходит вхождение зрителя в сюжет, зритель втягивается в перенесение.

Умелое использование этой особенности часто дает возможность реакционным художникам создавать фильмы, которые способны легко обмануть зрителя.

В этих фильмах перенесение организовывается в некотором роде мошенническим способом.

Импозантность сквозного действия персонажа—также важное условие вызова на него перенесения. В тех случаях, когда идейный смысл линии поведения персонажа сразу же встречает резкий отпор сознания воспринимающего в силу, например, категорического противоречия его собственной устойчивой идеологии,—перенесение невозможно, не состоится. Многие реакционные деятели американского и западноевропейского кино проявляют на практике отличное понимание этого. Именно в завязке особенно тщательно вуалируют они истинную идейную сущность своих фильмов: «втягивают» зрителя в перенесение. Дальше уже значительно легче вести воспринимающего в нужном направлении.

Третий фактор вызова перенесения—кинематографическая обаятельность исполнителя—отнюдь не самый маловажный. Буржуазный кинематограф широко и с успехом использует этот фактор, на нем построен успех многих

фильмов, ни в чем другом этого успеха не заслуживающих. Да и у нас встречаются аналогичные примеры.

С другой стороны, действительные художественные достоинства таких фильмов, как «Чапаев», «Депутат Балтики», зависели также и от кинематографической обаятельности Б. Бабочкина, Н. Черкасова и других исполнителей. Не пора ли в нашей практике придать этому фактору то значение, которое он на самом деле имеет?

Следует отметить, что перенесение возможно не на одного только героя произведения, а параллельно и на нескольких героев. Например, при чтении «Войны и мира» обычно совершается перенесение и на Андрея Болконского, и на Николая Ростова, и на Пьера Безухова.

При этом интенсивность, глубина перенесения на разных героев одного и того же произведения могут быть различны, могут даже с течением времени меняться.

Наличием перенесения обусловливается правильное восприятие художественного произведения и тогда, когда произведение это лишено «лирических героев». В этом случае перенесение, очевидно, происходит на автора, причем воспринимается его отношение ко всему происходящему в произведении—действующим лицам, их поступкам, а отсюда и к общественным явлениям, которые воплощены в данном произведении.

Восприятие сюжетного произведения, не заключающего в себе самом объекта перенесения, является значительно более сложным. Здесь «работает» форма перенесения—генетически более молодая, высшая, не имеющая прямых аналогий в игре.

Мотив подобного произведения, «сверхзадача», по Станиславскому, не совпадает с целью его героя (или героев). Мотивом для создания произведения, а значит, и целью автора является разоблачение, показ в истинном виде героев и через это осуждение каких-то социальных явлений, а часто и всего социального строя, породившего эти явления, сделавшего возможным существование характеров, подобных выведенным в произведении. Герои же преследуют совершенно иные, как правило, противоположные цели.

Классическим примером произведения, не содержащего в самом себе объекта перенесения, может служить «Ревизор».

По своему объективно существующему мотиву «Ревизор» направлен против мерзости строя, который давил Россию.

Но в пьесе нет ни одного героя, цель которого в какой-либо мере совпадала с реально ощущаемым мотивом автора. Наоборот, каждый из них действует в совершенно противоположном направлении. Персонажи произведения отрицательны почти все до одного. При этом они имеют чрезвычайно неприглядный, смешной и отталкивающий вид. В принципе среди этих персонажей нет возможных объектов зрительского перенесения, они в известном смысле несут одну лишь нагрузку: выявить отношение автора к происходящему, типичному для данного строя и данного времени.

Таким образом, перенесение должно совершаться не на объект конкретный, видимый и слышимый физически (если фильм спектакль), или в воображении (если сценарий, пьеса), а на нечто условное, на отсутствующего, невидимого автора, с восприятием его идеалов через отрицание того, что не совпадает с ними.

Затрудненность такого восприятия особенно очевидна в случае, когда его должны осуществить дети, поскольку для них перенесение носит еще в какой-то мере игровой, остаточно-игровой характер может быть только конкретным, персонифицированным*.

Существует еще один, третий, тип перенесения: «в среду». Такое перенесение имеет место, например, при восприятии «Броненосца «Потемкина». Здесь также объектом перенесения является творческая личность автора, которая в кинематографии, так сказать, синтетична. Но в этом случае положительный авторский идеал воспринимается не только через отрицание, а и через утверждение: борьба, конфликт между ними очевидны.

Документальная кинематография становится искусством, когда фильм организовывает перенесение этого типа, когда в фильме ощущается о т н о ш е н и е автора к живописуемым событиям.

Причиной неудачи ряда фильмов, поставленных нашими студиями в последние годы, явилось смещение зрительского перенесения, деформация или даже полная невозможность совершения его, как результат несоблюдения некоторых из перечисленных выше условий, при которых перенесение возникает своим естественным путем.

---

* Такое перенесение совершается нами при восприятии многих рассказов Чехова, почти всех произведений Салтыкова-Щедрина. Оно же определяет характер процесса восприятия карикатуры.

Главной из этих причин помимо бесконфликтности являлся отрыв жизни, создаваемой в фильмах, от собственного жизненного опыта советского зрителя.

Характерна такая подробность: в некоторых фильмах срыв перенесения происходил не столько в силу отсутствия внутренней логики поведения, достаточной активности героя или неправильно отведенного ему места в сюжетно-композиционном построении фильма, а в результате неприемлемости его «речевого поведения». Основные условия в какой-то мере соблюдались. Но в общем правильно задуманный герой (или героиня) высказывал совершенно верные, нужные мысли в форме деклараций газетного типа, был сентенциозен. Это были «подытоживающие», «обобщающие» речи. В результате возникал резкий протест чувства элементарной скромности зрителя: он не мог бы говорить таким образом в частной беседе. Перенесение срывалось.

Фильмы эти просто-напросто не воспринимались или восприятие организовывалось первым психологическим порядком, в виде холодного, критического созерцания со стороны. Такие фильмы, надо сказать, появляются теперь реже, но это отнюдь не значит, что они исчезли совсем*.

Сказанное далеко не исчерпывает всех способов воспитательного воздействия искусства, осуществляемого через перенесение. Можно, например, создав перенесение на героя, имевшего серьезные недостатки, скажем пережитки старого в сознании, провести его через такие острые жизненные перипетии, в которых он осознал бы и, это очень важно, почувствовал бы, что подобные устремления в наших условиях мешают жить, приводят к несчастью. Причем этот вывод должен вытекать не из каких-либо случайных обстоятельств, а из железных закономерностей жизни в социалистическом обществе, идущем к коммунизму.

Возможен и заведомый вызов перенесения на отрицательного героя с тем, чтобы создать чувство отвращения к каким-то его качествам с последующим, в ходе действия, переключением перенесения на героя истинно положительного.

Существуют также многие другие композиционные варианты использования перенесения. Но, безусловно, не существует произведения искусства, которое воспринималось бы иначе, как через перенесение.

Думается, что предлагаемая концепция помимо некоторого самостоятельного значения, которое она, возможно, приобретет,—образовывает реальную научную основу для выводов, относящихся ко многим важным проблемам эстетики.

Из нее вытекает, например, что взгляд на типическое как на воплощающее только сущность данной социальной силы не может быть правильным уже потому, что неправомерно сужает, ограничивает объективно существующую функцию искусства, призванного воспитывать не только взгляды человека на общество (это делает и наука), но и чувства и целый ряд качеств, которые лишь искусство в силу своей специфики и может воспитывать.

Коль скоро именно перенесение, жизнь воспринимающего в образе героя, в жизненной среде, воссоздаваемой произведением, обусловливает художественность произведения,— индивидуализация есть совершенно обязательное условие создания всякого художественного образа. Здесь, чем более ярко индивидуализирован образ, тем более глубоко и четко пролагается автором русло, по которому потечет восприятие.

Поскольку основой перенесения всегда является собственный жизненный опыт воспринимающего, попытки выдать в произведении желаемое за сущее (в форме лакировки, например) или очевидное, заведомое очернение действительности, в лучшем случае исключают возможность протекания восприятия по свойственному искусству второму пути (второй порядок организации психического процесса).

Конечно, это далеко не все возможные выводы, точки соприкосновения эстетики и теории художественного восприятия.

Совмещая в одной плоскости результаты рассмотрения основных проблем теории искусства в обоих аспектах—объективном и субъективном,—только и можно, думается, достигнуть необходимой полноты представлений об искусстве.

●

Мы отнюдь не претендуем в этой статье не только на какую-либо полноту в решении поставленной проблемы, но даже и на постановку всех вопросов, с ней связанных. Если автору удалось доказать хотя бы необходимость и целесообразность дальнейшей разработки теории эстетической деятельности, его ближайшая задача выполнена.

---

* Одним из самых страшных образцов такого произведения были «Сестры» Ташкентской студии, появившиеся уже в 1955 году. Да только ли в Ташкенте выпускали такого рода киномакулатуру?

Н. Черкасов

ИСТОРИЯ ОДНОЙ РОЛИ*

17 апреля 1956 года.

В последние две недели занимались досъемками объекта «Постоялый двор», уделив особое внимание сцене боя с бурдюками. В промежутках усиленно репетировали сцены предстоящих съемок на натуре.

Художник Е. Еней уже заканчивает на Ялтинской фабрике постройку декорации острова Баратарии. В районе Феодосии, у совхоза «Щебетовка», начинается подготовка к строительству декораций Ламанчи, там найдены превосходные «кастильские» пейзажи. Хочется все посмотреть хотя бы одним глазом.

Закончился начальный этап работы, надо готовиться к следующему. Далеко не удовлетворен собой. В ряде мест чувствовал себя скованным, несвободным. Нет никакого сомнения, что к снятым сценам еще раз вернемся в конце съемочного периода, как это обычно бывает. Тем более что «Постоялый двор»— чрезвычайно важная и ответственная сцена. Все чаще и чаще за последнее время перелистываю роман. От большого чувства ответственности возникает желание включить в фильм ряд новых сцен и эпизодов, но, увы, метраж фильма уже и так велик.

Высказывания великих людей о романе заставляют еще больше волноваться. Ф. М. Достоевский так отзывался о «Дон-Кихоте» Сервантеса: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только и мог выразить человек». А. М. Горький причислял творение Сервантеса к разряду тех книг, «которые предстают перед нами, как изумительно обработанные в образе и слове сгустки мысли, чувства, крови и горьких, жгучих слез мира сего». Какие глубокие философские обобщения, и как велика наша ответственность!

Сегодня, выйдя с кинофабрики на улицу, ощутил какое-то неудобство... Оказывается, после разгримирования опять надел сапоги Дон-Кихота. Вернулся обратно. Костюмерша Наталья Васильевна, принимая башмаки идальго, улыбаясь, заметила: «Они к вам уже прижились». Меня это замечание подбодрило—может быть, я действительно на пороге слияния с образом.

На днях зашел в Зоологический сад, чтобы хотя бы издали посмотреть на своего будущего партнера. Во втором вольере за решеткой мрачно ходил Василий Цезаревич, в углу лежала его подруга—собачонка Лайка. Неудобно было в присутствии посторонних знакомиться и беседовать вслух. Я полушепотом воскликнул: «Вася, Васенька!» Не обратив на меня никакого внимания, он широко раскрыл пасть, со вздохом зевнул и лег рядом со своей сожительницей. Молодой, но уже здоровенный львина. Как-то мы с тобой сладим в работе? Вся надежда на Б. Эдера. Беглое знакомство с Василием Цезаревичем особого восторга у меня не вызвало.

27 апреля.

Болезнь А. Москвина омрачила настроение всей нашей группы. По его предложению съемки натуры поручены оператору А. Дудко.

Вечером впервые просмотрел весь отснятый материал. Удивительное дело, на таких просмотрах актер всегда впивается глазами в самого себя на экране и, не обращая внимания на композицию кадра, жестоко и беспощадно себя критикует. Такая строгая самокритика, пожалуй, идет на пользу, а не во вред общему, коллективному делу. Самому себе я в отснятом материале совершенно не понравился; надеюсь взять реванш в Крыму.

7 мая.

Прибыли в Ялту.

Прогнозы на погоду не радуют. Слишком много выпадает осадков. Делаем еще раз пробы гримов для меня и Васильева. Провели репетицию сцены с мальчиком Андресом и крестьянином—первое приключение и первая победа рыцаря.

---

* *Окончание. Начало см.* в *№ 7 и 8.*

Василий Цезаревич с Лайкой уже прибыли в Симферополь и живут в клетке на территории цирка Шапито. К ним приставлен специальный человек, который о них заботится.

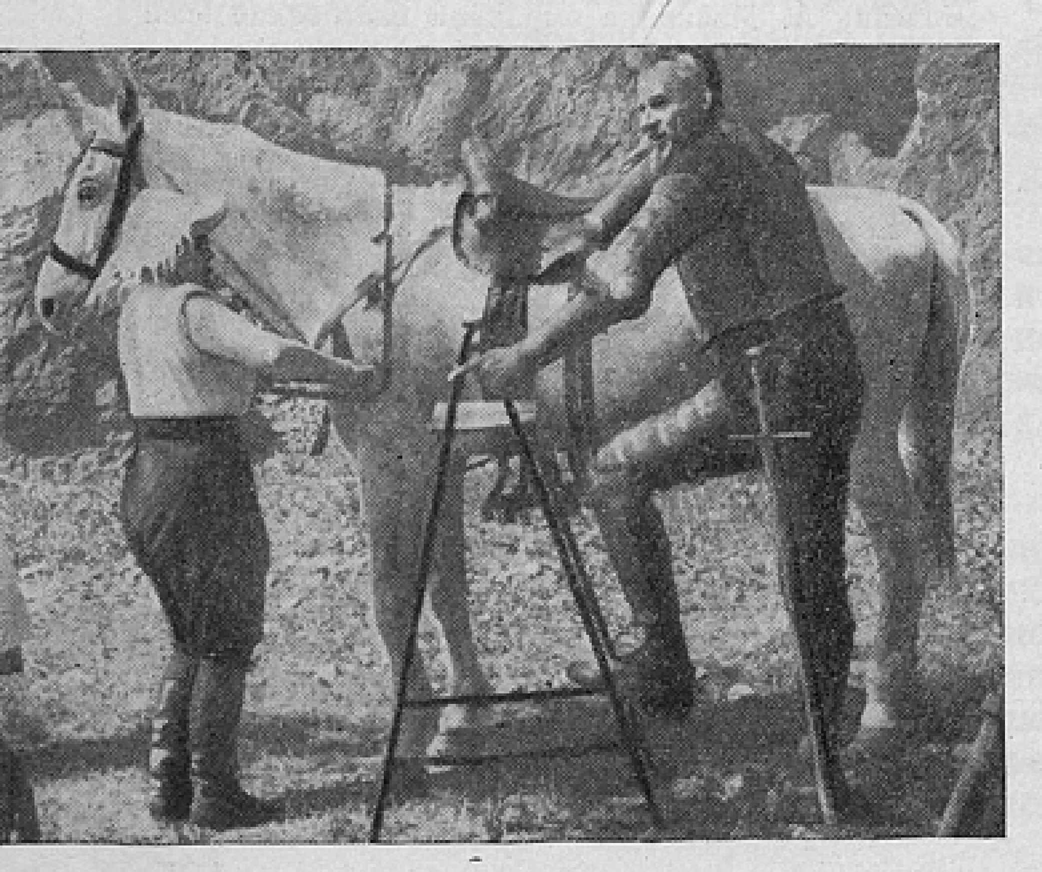
8 мая.

У всех деловое, приподнятое настроение—начинаем ответственный этап съемок на натуре. Привезли партнера Толубеева—серенького ослика по кличке «Зайчик». Санчо начал с ним знакомиться. С минуты на минуту должен был прибыть и мой Россинант—«Орлик». Все мы, особенно я и Козинцев, взволнованы.

Через несколько минут мы увидели через листву деревьев двух мчащихся белых коней, на одном из них лихого всадника—старого кавалериста, работника артели «Строитель» Моисеенко.

Он представил нам Россинанта. Перед нами стоял жеребец старческого вида с кривизной в коленях. Было бы неправильно сказать, что он нам очень понравился. Нам хотелось видеть Россинанта с более коротким туловищем, вытянутыми длинными ногами, в фигуре которого была бы необходимая карикатурность, вызывающая у зрителей если не смех, то улыбку. Дублеры начали осваивать партнеров-животных. Если Васильеву удалось более или менее обуздать Россинанта и приспособиться к нему, то «Зайчик» при попытке дублера Санчо сесть на него немедленно сбрасывал седока на землю. Наконец свалился с Россинанта и Васильев. Мы с Толубеевым многозначительно переглянулись...

НА СЪЕМКАХ «ДОН-КИХОТА»



12 мая.

Вот уже четвертый день снимаем сцену с мальчиком Андресом в парке Массандры, в удачно найденном месте у огромного орехового дерева с причудливыми ветвями.

Для того чтобы сделать Россинанта более угловатым, оператор Дудко установил его в кадре передними ногами в специально сделанную ямку. Действительно, он выглядел более эксцентрично, но мне в таком положении в полном рыцарском облачении и вооружении было не совсем удобно, если не сказать больше... Россинант оказался очень спокойным и дисциплинированным конем. Но на одной предсъемочной репетиции, которая очень затянулась и по ходу которой мальчик вскакивал на шею коня, Россинант чрезмерно утомился и рысцой поплелся вдоль поляны. Я попытался остановить его. Мой сапог соскользнул с огромного рыцарского стремени, в котором мог бы поместиться большой утюг, и я с грохотом упал с коня. Перед моими глазами «крупным планом» были его копыта. Очевидно, со стороны это выглядело очень смешно, но Козинцев был очень встревожен. У меня было гнетущее состояние, мне было стыдно, и я злился на себя и обстоятельства. Немного погодя «Зайчик» скинул пытавшегося сесть на него Толубеева. Толубеев категорически отказался сниматься с этим ослом. Погода стояла пасмурная. План не выполняли.

15 мая.

Б. Эдер сообщил мне, что снимать сцену со львом за стеклом, которое отделяло бы меня от него, как мы предполагали раньше, невозможно. Придется снимать без стекла. «Не бойтесь,—говорил Эдер,—я буду всегда рядом с вами. Ничего страшного не произойдет». «Вам виднее,—отвечаю,—а на миру и смерть красна».

11 июня.

В костюмах, без грима выехали на Ай-Петри. На плато возле засохшего большого дерева мы расположились для репетиции сцены с каторжниками, условно названной нами «Первое крупное поражение». Роли каторжников были распределены между сотрудниками и артистами театра «Ромэн» и любителями киноискусства—жителями Ялты, отпускниками, пенсионерами. Занимались диалогами этого ответственного и трудного куска. Роль Неженки поручили инженеру-геологу, пенсионеру Андрееву. Увлекшись киноискусством, он охотно взялся за тяжелое, ответственное дело и был весьма дисциплинированным исполнителем.

Ниже и левее съемочной площадки на заранее выбранном месте наши строители устанавливали уходящие в перспективу мельницы. Чудесный гор-

ный воздух придавал силы и энергию. Беда заключалась в том, что обильные дожди держали траву в девственном зеленом цвете, а нам нужна была выжженная солнцем желтая почва, так что пришлось выжигать траву солняркой.

НА СЪЕМКАХ «ДОН-КИХОТА»

17 июня.

Шестой день подряд выезжали на Ай-Петри, и все напрасно. Сегодня ветер стих, начали репетировать и снимать панораму подхода к каторжникам и диалог с ними. Точка аппарата выбрана интересно, но для актера она очень неудобна. Ходил по острым камням и породам, ноги на каждом шагу подворачивались, а смотреть вниз нельзя—надо глядеть на партнеров. Преодолевая эти препятствия, терял правильное внутреннее состояние. Да и партнеры не ахти какие опытные, то и дело путали текст и неправильно выполняли пластические задания. Волновался не только за себя, но и за них

20 июня.

Вчера в сцене, где Дон-Кихот предлагает освобожденным каторжникам отправиться к даме его сердца, чтобы рассказать ей о подвиге, который был совершен в ее честь, мы с Козинцевым нашли ценную краску, интонацию—Дон-Кихот стыдится своей любви к Дульсинее...

28 июня.

В связи с приездом артиста Г. Вицина снимали сцену, названную нами «Верность до смерти». На требования рыцаря Белой Луны сдаваться Дон-Кихот лежа отвечает: «Дульсинея Тобосская—самая прекрасная женщина в мире...». Пробовали снимать варианты. В первом случае по мере приближения кинжала к горлу Дон-Кихота я усиливал голос и торжественно провозглашал Дульсинею наипрекраснейшей женщиной в мире. Во втором случае реплика произносилась слабым, приглушенным голосом.

6 июля.

Сегодня наши строители закончили постройку главной мельницы. Дудко и Чеботарев, разглядывая крылья, вслед за тем направляли свои пристальные взгляды на меня. Чувствуя, куда они метят, я, скандируя, отвечал:

— Что касается мельницы, то в сценарии ясно сказано: рир-про-екция. Так что никаких разговоров о том, чтобы я залезал на эти крылья, быть не может!

Под конец съемочного дня удачно отсняли общий план поединка Дон-Кихота с рыцарем Белой Луны на конях. Отличились наши дублеры, особенно Васильев.

12 июля.

Половину дня посвятили «Мельнице» (освоение). Этот важный и самый сильный эмоциональный эпизод—апогей безумия идальго. Такая же вершина экзальтации, как и в сцене с бурдюками. Снимать объект можно только небольшими монтажными кусками, но каждый из них очень сложен и труден. Приступили к пробам, которые прошли благополучно. Крылья выдерживали тяжесть, превышающую вес человека. Сцена, где Дон-Кихот в борьбе с волшебником Фрестоном чувствует свое превосходство, у меня всегда ассоциировалась с борьбой Руслана с Черномором. Стало ясно, что для средних и крупных планов придется и мне лезть на крыло и на нем вертеться! Дождливое лето сохраняет ярко-зеленый цвет травы; опять приходится ее выжигать.

14 июля.

Второй день снимаем сцены на мельнице. Вслед за Васильевым, который снимался на общих планах, наступил мой черед для средних. Один из наших любителей-сотрудников оказался опытным парашютистом. Он и прикреплял нас на парашютных лямках, которые были надеты под костюм, к крылу мельницы, затем сам быстро подымался на противоположное крыло, прикрепляя к нему себя как необходимый противовес. Опускаясь на крыле вниз и опять поднимаясь, я должен был торжественно

«ДОН-КИХОТ»

произносить: «А я говорю тебе, что верую в людей...». И, наконец, в таком же пролете на крыле торжественно: «...ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой!». Очень неприятно было висеть на крыле перед самой съемкой на десятиметровой высоте. Я ощущал какое-то недоверие к парашютным лямкам и доверял лишь своим рукам и ногам, которые впивались в крыло. После большого мускульного напряжения болело все тело.

Сегодня Дудко придумал прикрепить аппарат к оси мельницы. На подготовку ушло много времени; сначала вертели на крыле Васильева, затем для средних планов—меня. Во время перемены объектива в аппарате пришлось пробыть вверх ногами около трех минут. Сняли кусок во время движения крыльев. «А тебе, злодею, не поверю, сколько бы ты ни вертел меня...». Затем отсняли небольшой кусок крупно: «...ага, заскрипел!» Сложность съемок заключалась в том, что одновременно должны были крутиться все мельницы, которые попадали в кадр. В определенном месте должен был находиться «Орлик» и подбегающий к нему Санчо, а на небе обязательно должны были быть облака, мимо которых проносилось крыло с Дон-Кихотом. Любопытно, какой будет эффект на экране? Трудились все не щадя сил.

16 июля.

Вчера, в воскресенье, переснимали из-за брака пленки некоторые сцены с каторжниками, затем вернулись к мельнице.

Сегодня пришлось опять прикрепляться к крылу; сняли последнюю фразу монолога перед падением вниз: «Да здравствуют люди!..» Сегодняшним днем закончили первую половину экспедиции. 18 июля отправляемся в Феодосию, в совхоз «Щебетовка», к уже выстроенной Ламанче, к Эдеру и Василию Цезаревичу.

За 27 рабочих дней на Ай-Петри я снимался не более чем в 600 метрах. Войдет в картину не больше 150.

27 июля.

Восточный Крым встретил нас непогодой. На холме, окруженном виноградниками, напротив Кара-Дага выстроен небольшой провинциальный испанский городок с площадью, церковью, узенькими проулочками, домиком Дон-Кихота, двориком Санчо Пансы и пристройками. Во дворе дома Дон-Кихота конюшня, из двери которой поглядывал Россинант. В некоторых пристройках возле складов, мастерских жили технические работники—столяры, маляры, бутафоры. Неподалеку от фанерного домика Эдера стоит специально сделанная клетка с толстыми железными прутьями, в которой проживает лев с собачонкой. К клетке пристроен большой вольер, куда Эдер выпускает животных для прогулки.

Два с лишним месяца Борис Афанасьевич и Тамара Николаевна ежедневно готовили льва к съемкам. Наконец пришли и съемочные дни. Эдер предложил мне начать репетиции со львом с завтрашнего дня, во время кормления. Лев, живя на воздухе, на хорошем пайке, возмужал, грива стала еще красивее—оставалось только хорошо сыграть сцену.

По вечерам мы с Козинцевым репетировали этот ответственный кусок. Уже нашли полутона для грустного разговора со львом, наметили ритм сцены.

Дон-Кихот и Альтисидора со своей свитой скачут к замку герцога. Навстречу им попадается повозка со львом. Альтисидора приказывает Дон-Кихоту показать свою доблесть, сразиться со львом. Благородный рыцарь, не имея права отказать женщине в просьбе, слезает с коня, подходит к клетке и видит в ней узника. В рычании льва ему чудится скорбь, и он находит слова, чтобы быть понятным царю зверей, лишенному свободы. «Ну что, мой благородный друг, одиноко тебе в Испании?..» «Какая-то необъяснимая тоска охватила Дон-Кихота»—эту основную краску нужно пронести через

всю сцену со львом. В этой необычной сцене я должен найти актерские средства, для того чтобы выявить существенные черты образа Дон-Кихота.

28 июля.

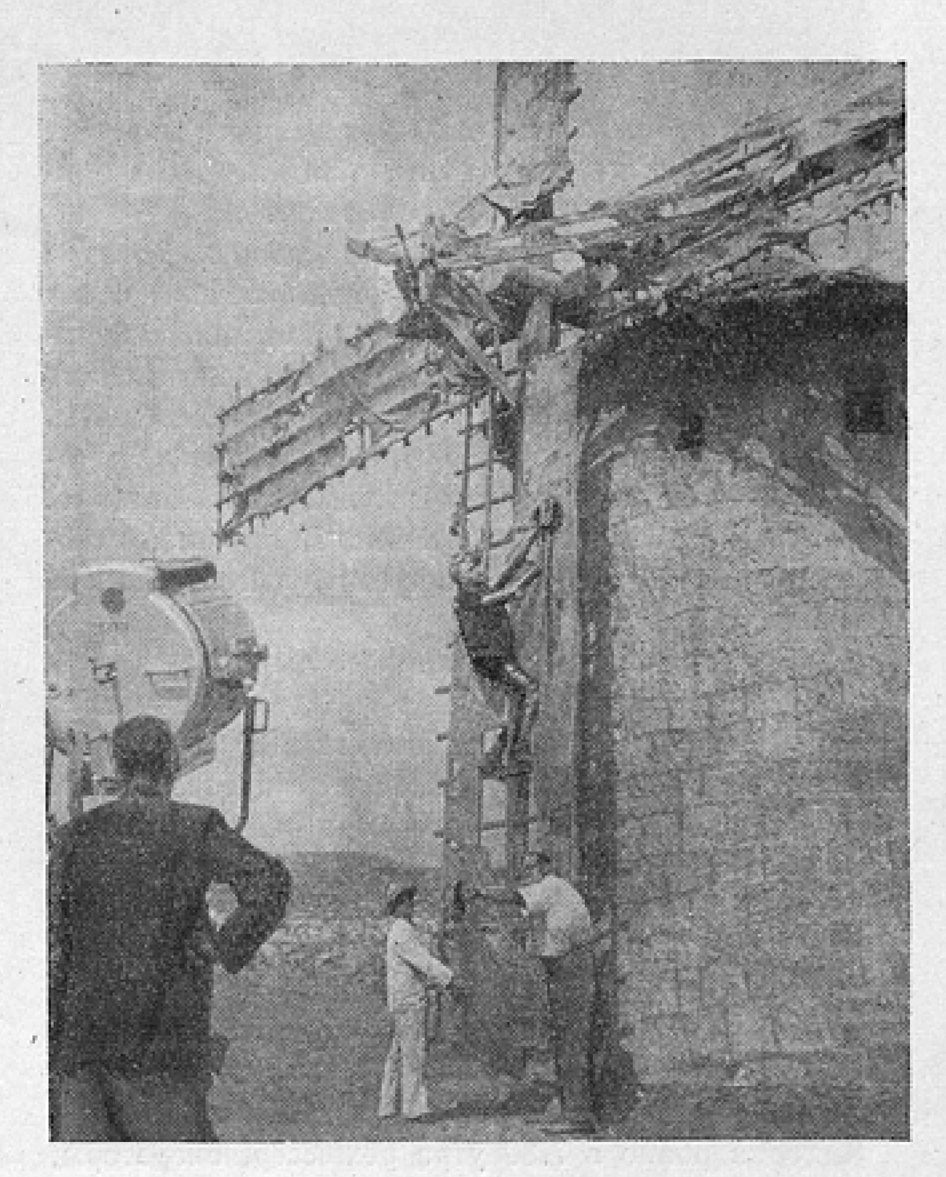
Во второй половине дня Эдер пригласил меня к моему партнеру. Из клетки через маленькую дверь в вольер была выпущена собачка, а затем сам Василий Цезаревич. Эдер вручил мне огромную дубину, такую же дал Тамаре Николаевне, еще одну взял себе. Приоткрыв узенькую дверь в вольер, он прошел туда сам, затем пропустил жену и меня; просил держаться возле него. Все вокруг замерли.

Я за Эдером и Тамарой Николаевной тихонько подходил ко льву. Он не обращал на меня никакого внимания. Так с минуту мы простояли возле него, затем Васька, развалясь на спине, начал хватать мою дубину зубами. Из-за решетки нас фотографировали. Затем лев ходил вдоль вольера, а мы следовали за ним. По просьбе Эдера я даже погладил льва по спине. Таким образом мы пробыли в вольере около десяти минут. Самочувствие, откровенно говоря, поначалу было неспокойное... Но присутствие двух знаменитых дрессировщиков придавало мне уверенность в благополучном исходе сегодняшнего знакомства.

29 июля.

К пяти часам вечера, перед кормлением льва, Эдер пригласил меня на репетицию. Кусочками мяса, нанизанными на длинную палочку, Эдер подманивал льва. Чуя лакомство, лев вставал на задние лапы, держась передними за перекладины. Я начинал говорить: «Ну что, мой благородный друг, одиноко тебе в Испании?..» В этот момент Эдер опускал палочку с мясом. Лев становился на четыре лапы и скалил зубы. Я отвечал: «Мне тоже». После этого лев получал кусочек мяса и быстро проглатывал его. Затем я подходил к выдвигающейся двери. Условно сбивал мечом цепь и выдвигал дверь вправо, открывая клетку. В тот же момент Эдер подманивал льва с другой стороны, и получалось впечатление, что Васька слушает меня. Я же продолжал свой монолог. К моменту, когда я со словами: «Ну что ж, давай сразимся...»—отходил от клетки, вынимал меч и становился в позицию для боя, Тамара Николаевна с другой стороны клетки подманивала льва куском мяса так, что он вынужден был, прежде чем его съесть, повернуться ко мне хвостом и лечь на левый бок. Рыцарь, пораженный таким неблагородным к нему отношением, подходил к клетке, дверцу которой быстро задвигал владелец повозки.

Завтра после съемки предстоит такая же репетиция, но уже в гриме и полном облачении, причем дверь в клетку придется открывать уже по-настоящему, для чего вокруг входа в клетку установят специальный вольер, в котором будем находиться только мы с Эдером,—забавно!



НА СЪЕМКАХ «ДОН-КИХОТА»

30 июля.

Сегодня снимали схватку Дон-Кихота с Карраско и смежные сцены.

Перед съемкой Козинцев просил меня усилить краску отчаяния в борьбе с Карраско, чтобы в возгласе «Пусти!» звучало бы мучительное—«Ну что они от меня хотят?!» После съемок кадра я лежал в тени и бормотал про себя монолог из сцены со львом. Обидно, что снять всю сцену одним дыханием нельзя, придется снимать ее отдельными кусками в течение двух-трех дней и звуковые фонограммы не смонтируются. Придется после монтажа всю сцену озвучивать. Очень это обидно. Я особенно почувствовал и понял эту сцену и готов был выполнить любое тонкое задание режиссера, несмотря на трудности съемок со львом.

После перерыва благополучно отсняли продолжение сцены с экономкой и племянницей. С. Г. Бирман, как всегда, с энтузиазмом выполняла задания режиссера, предлагая и свои полезные мысли.

1 августа.

Вчера продолжали снимать начало сцены во дворе, спуск Дон-Кихота с лестницы, а затем приезд офицера. Вечером репетировали со львом.

Сегодня начали с въезда Альтисидоры. В кадре одновременно находились все исполнители главных ролей: Дон-Кихот, Санчо Панса, экономка, племянница, Карраско, священник, цирюльник, Альтисидора, офицер, трубач, свита, жители Ламанчи. Ассистенты, помрежи, гримеры, бутафоры, костюмерши, дежурные рабочие—все быстро и четко выполняли задания. Превосходная костюмерша Эмма Иогановна, напоминая «Фигаро здесь—Фигаро там», успевала помочь всем.

К вечеру началась репетиция со львом.

Сбивая рукояткой меча щеколду, я выдвигал дверь. Лев подходил к самому выходу и получал от стоящего справа за мной Эдера кусочек мяса. После этого дверь сразу же обратно задвигалась. Так постепенно я свыкался с ответственной задачей и верил в успех съемок этого объекта.

5 августа.

Все эти дни по вечерам репетировал у Эдера сцену со львом. Вчера и позавчера были отсняты оставшиеся куски сцен дворика Дон-Кихота.

Сегодня ровно в 7.30 утра режиссер, операторы, вся группа были на месте. Клетка со львом была еще закрыта со всех сторон циновками. Вольер был расширен, в нем уже стояли аппарат и два осветительных прибора.

К повозке подвели двух волов и начали их впрягать. Василий Цезаревич стал в волнении метаться по клетке. Солнце пекло, было тихо и безветренно. Циновки с клетки были сняты. Зажглись приборы. Цезаревич, изумленный, не понимая, что происходит вокруг него, продолжал метаться в клетке. По сигналу «приготовиться к съемке» я вынул меч. По сигналу «мотор» дверь в вольер была открыта, я прошел к клетке, за мной Эдер.

Первый дубль был хорош, сразу же сняли второй. Так же благополучно прошла съемка на обыкновенный экран. Теперь предстояло снять сердцевину этой сцены. У меня появилось желание быть ближе к льву. После небольшого перерыва начали съемку. Дверь в клетку уже была выдвинута, и Эдер дал моему партнеру пару кусочков мяса. Цезаревич в ожидании следующего куска широко раскрыл свою пасть (это должно было выглядеть после озвучания как заданный вопрос). Прислушиваясь к нему и поняв вопрос, я отвечал: «Спасибо, спасибо, теперь я уже совсем поправился. Но я много раздумывал, пока хворал». Как бы собираясь с мыслями, несколько отворачиваясь от льва (тем самым в какой-то мере обезоруживая себя), я после паузы начинал: «Школьник, решая задачу, делает множество ошибок. Напишет, сотрет, опять напишет, пока не получит правильный ответ наконец». Говоря эти слова, я не видел, что делает в этот момент лев, но, судя по вытаращенным глазам товарищей, стоявших за клеткой, чувствовал—что-то происходит... Медленно поворачивая голову и произнося слова: «Подвиг за подвигом—вот и не узнать мир...»—я увидел его морду, тянувшуюся к мясу рядом с моим носом. Собравшись с силами, стараясь не показывать волнения, я продолжал монолог и довел сцену до конца.

Решили сразу же снять второй дубль. После сигнала «мотор» поначалу все шло четко и благополучно, но в рискованный момент, отворачиваясь от льва, я почувствовал его горячее дыхание над самой головой. Взял себя в руки и продолжил монолог, незаметно отходя от льва. Так и кончил сцену. «Стоп!»—крикнули одновременно Козинцев и Чеботарев. Дверь в клетку была быстро задвинута. Все присутствовавшие на съемке громко выражали свои эмоции—кто меня хвалил, а кто и журил. Козинцев в шутку воскликнул, что будет рекомендовать молодым учащимся актерам этюды на внимание со львом, и, успокаивая всех, кто волновался, весело воскликнул: «Товарищи, не волнуйтесь, лев Черкасова за мясо не считает, так что он был в полной безопасности». Не показывая виду, больше всех волновался Эдер. Несколько погодя сказал, что момент был опасный, зверь—это зверь...

9 августа.

Четвертый день идут съемки, связаннные со львом. На следующий день после удачи и боевого крещения повторили отснятое в нескольких дублях для обыкновенного экрана, затем продолжали снимать финал сцены.

А днем позже были отсняты отдельные крупные планы льва и мои.

Самое удивительное во всей этой истории то, что только теперь для меня начала вырисовываться внутренняя сущность моего героя. Только теперь, в эту страшную жару, в этой съемочной суматохе последних объектов приезда Альтисидоры и сцены со львом, я почувствовал так называемое зерно образа, почувствовал опору, творческую свободу. Почему же потребовался такой большой период для того, чтобы правильно сесть в седло своей роли? Почему так поздно я пришел к истине образа? Полагаю, что в предыдущих отснятых объектах—таких эмоционально взвинченных, как постоялый двор, избиение Дон-Кихота каторжниками и другие,—было трудно, а может быть, и невозможно найти внутреннюю сущность образа во всем ее гармоническом целом. Для этого необходимы были более уравновешенные

«ДОН-КИХОТ»

по темпераменту и возбудимости сцены. И вот мне кажется, что такими сценами и оказались двор Дон-Кихота, приезд Альтисидоры и эпизод со львом.

Полушепот, негромкая, мягкая, интимная речь, которой мы с Козинцевым добивались и искали в грустном разговоре со львом, непреодолимая тоска, которая обуяла идальго в момент его пленения близкими,—все это помогло выявлять внутренний мир героя. Да! Как иной раз легко и просто кажется увидеть истину, найти верное решение образа, его поведение и действенный пластический рисунок. И как на самом деле бывает мучительно трудно эту истину найти!

16 августа.

Приступили к репетиции очень трудной, тонкой и ответственной сцены с Альтисидорой у кареты— «Искушение святого Антония». Эпизод начинается активным вмешательством Дон-Кихота в спасение прекрасной дамы от пленивших ее «злодеев», после чего Альтисидора, желая поиздеваться над несчастным человеком, «запрещенными женскими приемами» искушает благородного рыцаря, подвергая священную верность Дульсинее опасности.

Бедный рыцарь Кихано—провинциал, никогда в жизни не видал такой изысканно-красивой женщины. От страшной робости он теряет контроль над собой и самообладание. Умоляя о пощаде, падает как подкошенный, сдается и лишь в последнюю минуты находит силы для спасения своей верности и чести—убегает, как бы срывая с себя цепи.

Эта сцена верности и святой любви к Дульсинее очень трудна, ибо требует тончайших выразительных средств как по линии музыкально-речевой, так и по линии пластической. От громовых возгласов, обращенных к «злодеям», до жалобных полутонов в мольбе о пощаде. От гордой мужественной осанки в бою до карикатурного положения на коленях возле кареты. Этот эпизод при прочтении сценария у меня всегда вызывал улыбку и трогательное отношение к моему дорогому герою. В этой сцене мне было особенно жаль его. В читках, на репетициях она намечена правильно, теперь важно найти наиболее органичные мизансцены. Боюсь за условия работы в такой невыносимой жаре.

Завтра начинаем освоение этого эпизода в превосходном месте, напоминающем холмистый пейзаж Кастилии.

«ДОН-КИХОТ»

25 августа.

Вчера и позавчера продолжали снимать сцену у кареты. Стояла жара, не спасал даже коктебельский морской, степной и горный ветерок. От подсветок невозможно было открыть глаза—так их слепило. Было ощущение, что на веках подвешены килограммовые тяжести. Такие условия съемки не позволяли играть сцену тонкими выразительными средствами, особенно в тех местах, где Альтисидора цинично жалит своими глазами бедного рыцаря.

Писатели из Коктебельского Дома творчества, побывавшие на наших съемках, удивлены тем, как мучительно тяжел бывает порой труд актеров.

29 августа.

Ежедневно трудимся над сценами в Ламанче. Правильно найденная и хорошо отрепетированная сцена диалога с Санчо дала хороший результат на съемках. Нам с Толубеевым все было ясно; так же легко были найдены мизансцены. Для того чтобы подчеркнуть конспиративность беседы с Санчо, мы решили сделать проход по дворику трехгодовалого голенького мальчугана, на которого с опаской, сделав паузу, должны были взглянуть рыцарь с будущим оруженосцем (а не козни ли это злого волшебника Фрестона?). К сожалению, малыши не смогли выполнить задачу режиссера, и пришлось поручить этот проход пятилетнему мальчугану.

Так же легко, несмотря на жару, прошел рассказ Дон-Кихота. К счастью, в этом эпизоде я был без лат. В последующей сцене с примеркой шлема и пробой его прочности нашел нарастающий темп, затем ритуальное движение мечом и, наконец, последующий удар. Законы эксцентрики диктовали делать это совершенно одинаково и точно в обоих случаях—предполагаемого удара по голове Санчо и удара по шлему на пне. Так же удачно прошел диалог о губернаторстве и финал сцены: «Когда ехать, сеньор?»—«Завтра на рассвете».

Сегодня осваивали и снимали встречу с Альдонсой и монолог Дон-Кихота. Сцена настолько ответственна, что, очевидно, к ней еще раз вернемся. В режиссерской экспозиции Альдонса должна олицетворять испанский народ, его красоту, его чаяния и трудную жизнь.

Роль Альдонсы поручена молодой миловидной артистке Л. Касьяновой. Чтобы у зрителей не могло возникнуть иного толкования этой любви, было важно найти скромность и рыцарскую стыдливость в отношении к даме сердца, преклонение перед ней, как перед прекрасным... Это должно быть сыграно всеми выразительными средствами—глазами, интонациями, пластическим рисунком образа, а главное—мыслями. Считали сегодняшнюю съемку лишь освоением этой труднейшей сцены, которая является своеобразной экспозиционной и эмоциональной «визитной карточкой» героя фильма.

31 августа.

Вчера и сегодня жара достигала 60 градусов. Снимались первая и седьмая дороги, в свое время хорошо отрепетированные. Если первая дорога снималась отдельными планами, то седьмая—одним куском. Между первой и седьмой дорогами проходит по ходу действия много времени, и нам приходилось подгримировываться тут же на месте, в звукооператорском тонвагене. Желая облегчить наш труд, вся группа четко и слаженно выполняла задания режиссера и оператора. Не было ни на одну секунду остановки из-за каких-либо технических или организационных неполадок.

1 сентября.

Четыре месяца длится наша экспедиция. Осталось много съемок, досъемок и пересъемок, без которых возвращаться в Ленинград нельзя. Хорошая погода в конце июля и в августе не давала нам отдыха и передышек. За это время сняли очень много, и это придавало нам новые силы, волю и терпение. Только бы не было остановок в работе!

18 сентября.

Днем благополучно отсняли тринадцатую и третью дороги. На завтра назначена съемка в Ламанче (сцена встречи с Альдонсой). Козинцев посвятил меня в свои мысли по этому объекту, и мне очень понравилось его решение. Дон-Кихот, увидев Альдонсу, смущен, он весь в пыли. Кланяясь, он незаметно старается смахнуть пыль. При приближении Альдонсы Дон-Кихот от большого смущения отступает от нее, пятится к самой стенке. Он внимательно вслушивается в слова дамы своего сердца. Когда она после грубых криков отца убегает, Дон-Кихот, добрый, благословляющий, провожает ее словами:

— До свидания... благороднейшая из благородных. Невежды считают, что ты простая крестьянка. Ты прекраснее и добрее всех принцесс. Книги открыли мне истину: ты не Альдонса, а Дульсинея, злой волшебник Фрестон заколдовал тебя. Клянусь, что не вложу я меча в ножны, пока не сниму с тебя чар, о любовь моя единственная, Дульсинея Тобосская,—заканчивает он, становясь на колени, трогательно и умиленно принося радостную и светлую клятву верности.

20 сентября.

Второй день работы над сценой с Альдонсой дал хороший результат, несмотря на ветер, который нам очень мешал. Кажется, все сыграно правильно. Теперь дело за экраном—что он покажет? В сегодняшней съемке окончательно нашел и утвердил в образе мягкую негромкую речь на высоковатых тембрах.

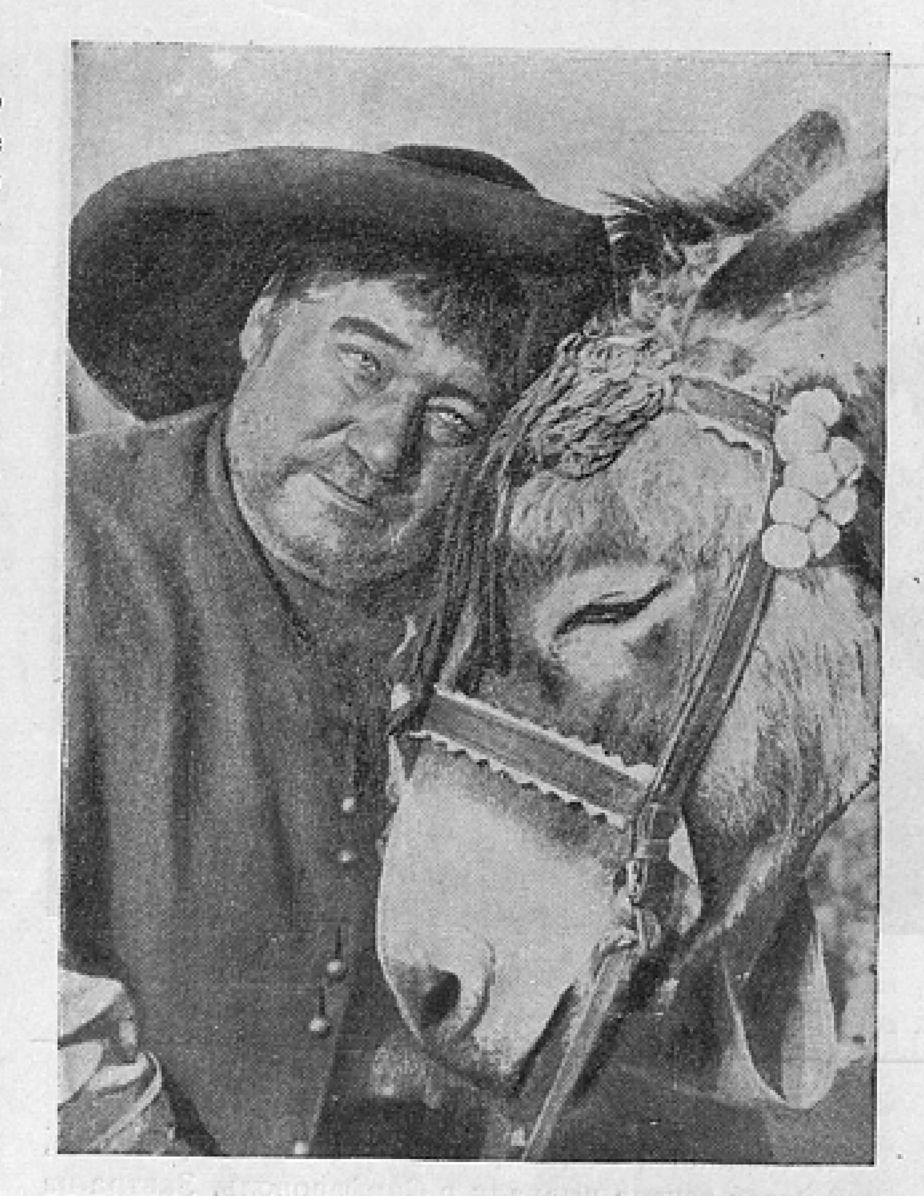
Эта же музыкальная речевая окраска будет необходима в решающих сценах фильма—в спальне Дон-Кихота и герцогском дворце.

27 сентября.

Сыграли и закончили последний дубль седьмой дороги. «О сеньориты! Если когда-нибудь понадобится рыцарь для защиты вашей невинности, прикажите—и я умру, охраняя вашу честь!» Избитый до полусмерти, странствующий рыцарь нашел силы, чтобы исполнить свой рыцарский долг...

Закончилась экспедиция в Крыму. За пять месяцев у меня было более восьмидесяти съемок. За этот период, примерно во второй половине экспедиции, я нашел сущность предложенного мне драматургом и режиссером нового образа Дон-Кихота. Почувствовал радость творчества, свободу и уверенность. Правда, все же кое-где проскальзывали нотки прошлых «рыцарей» и риторические средства выражения. Но Козинцев меня всегда останавливал и направлял на новый, правильный путь.

Сегодня попрощались с друзьями, оставшимися для досъемок некоторых объектов, а также и с нашими четвероногими партнерами. Правда, Россинанту мы сказали «до свидания», так как было решено после окончания работы доставить его в Ленинград для возможных досъемок. С осликами, особенно с Бемби, произошло трогательное прощание. Санчо Панса, расставаясь со своим Сереньким, чуть было не прослезился. Он купил ему на прощание печенье, конфеты и пожал своей рукой переднее копытце ослика. Бемби, в свою очередь, прощаясь с Санчо Пансой, взял мягкими губами его палец и долго и ласково сосал его. Ослика Бемби тоже вначале хотели приобрести и отправить для возможных досъемок в Ленинград, но его владелец категорически запротестовал. Он прислал письмо из Ялты, полное тревоги. Вот его содержание: «Обращаюсь к вам и прошу по окончании съемки объекта в Щебетовке доставить мне моего ослика обратно, так как я вам его доверил и дал без документов. Моя семья и в особенности моя жена очень беспокоятся за ослика Бемку, так же и дети мои, мы вообще любим Бемку, так что ни за какие деньги не продадим его и просим вас прислать его обратно». Бемби немедленно был отправлен хозяевам.



«ДОН-КИХОТ»

«ДОН-КИХОТ»

Последний раз разгримировались в Щебетовке, в 9 часов вечера выехали в Симферополь. Завтра на самолете—в Ленинград, где нас ждут декорации следующих объектов.

15 октября.

Приступили к репетициям сцен в библиотеке, в спальне Дон-Кихота, затем в герцогском дворце и в театральном зале. В этих сценах по существу окончательно будет решаться образ Дон-Кихота. В пятом павильоне уже стояли декорации этих объектов, и у нас была возможность наметить в них приблизительные мизансцены. В гардеробе «Ленфильма» шли примерки костюмов, необходимых для съемок сцен у герцога. В кабинетах группы появлялись все новые и новые лица—будущие участники новых сцен. Начинался последний этап съемок, уже в студии, где можно превосходно приспособить быт к производству и работать в спокойной обстановке, не ожидая солнца или хорошей погоды.

За летнее время к сценам герцогского дворца подготовлены чудесные костюмы по эскизам Н. Альтмана. В лаборатории проявлялись негативы отснятого материала, и уже можно было видеть на экране результат нашего длительного труда. На репетициях уделяли особое внимание сценам в спальне Дон-Кихота. Очевидно, в ближайшие дни приступим к освоению этого объекта.

23 октября.

Два дня осваивали и снимали библиотеку Дон-Кихота, его первое появление, названное нами «Промедление несет ущерб всему человеческому роду». Это начало фильма и экспозиция образа, где важно показать идальго внутренне легким, светлым и изящным. Затем приступили к репетициям и освоению спальни. В этом объекте Дон-Кихот все время лежит в постели. Казалось бы, только и радоваться такому обстоятельству—играть лежа. Но сцена оказалась по своему внутреннему напряжению и накалу такой сложной, что, лежа в постели, я в момент освоения уставал больше, нежели сидя верхом на Орлике в дни самых трудных съемок натуры. С завтрашнего дня приступаем к съемкам этого объекта. Уйдет на это не менее двух недель.

25 октября.

Из-за отсутствия Вицина не можем снимать спальню в последовательном порядке. Вчера начали снимать диалог Дон-Кихота с Санчо у окна. «Санчо, я не могу больше ждать! Мне грозит безумие, если мы завтра же не отправимся в путь». Дон-Кихот больше всего боится дезертирства, его терзает совесть, надо скорее выбираться из дому, его ждут несчастные и обездоленные. «Не знаю, Санчо, колдовство ли это или совесть, но каждую ночь меня просят несчастные о помощи». Умиротворенный, успокоенный Дон-Кихот остается сидеть у окна.

За смену успели отснять все планы. Самочувствие было правильное. Диалог шел на полутонах и приглушенном голосе. Атмосфера сцены была найдена. Сегодня работали над сценой ночи. Дон-Кихот не может заснуть. Ему слышатся голоса несчастных, молящих о помощи. Артисты и дети, которым надлежало произносить слова, уже были в павильоне. Сначала прорепетировали текст, затем записали фонограмму, под которую уже снималось изображение. Стереофонический широкий экран дает большой эффект появления звука с противоположных концов экрана—слева, справа, с центра и т. д. Голоса, реплики записывались с таким расчетом, чтобы они возникали в разных углах спальни Дон-Кихота. Под записанную фонограмму начали снимать сцену.

Реплика старика: «Я бедный старик, которого выгнали из дому за долги. Я сплю сегодня в собачьей конуре...»—звучала слева от меня. Стон: «Рыцарь, рыцарь, мой жених поехал покупать обручальные кольца, а старый сводник ломает замок в моей комнате...»—звучали справа от меня. Детские голоса: «Рыцарь, рыцарь, нас продали людоеду. Мы такие худые, что он не ест нас, а заставляет работать»—звучали сверху и, наконец, низкие голоса и звон цепей: «У нас нет слов, мы невинно заключен-

ные, напоминаем тебе, свободному, мы в оковах...»— звучали откуда-то слева снизу. При записи этих реплик в декорации соответственно в разных местах устанавливались микрофоны. Снимаясь под эту фонограмму, прислушиваюсь к тревожным вздохам и шороху, поворачиваясь в сторону, откуда исходит мольба, спрашиваю: «Кто это?»

Невозможно слышать голоса людей, зовущих на помощь, просящих о спасении,—и бездействовать. Рыцаря мучат угрызения совести, он от стыда закрывает свое лицо, наконец вскакивает с постели и идет к сундуку с доспехами, а издали доносится ржание Россинанта. В этой сцене, одной из моих самых любимых, стереофония давала должный эффект.

29 октября.

Ежедневно работаем над финалом фильма, который уже окончательно решен режиссером в декорации спальни, без постепенного перехода в натуру, как предполагалось по сценарию. Умирающему Дон-Кихоту является Дульсинея, превращающаяся в Альдонсу, затем Санчо, с которым он говорит о возрождении «Золотого века». Так же как и в предыдущей сцене, сначала записывали фонограмму, а уже под нее снимали изображение. Трудность этого куска заключалась в том, что на одну и ту же пленку нужно было трижды снять изображение: 1) Дон-Кихота, общающегося с появившейся Дульсинеей, 2) появление Дульсинеи и ее монолог, 3) превращение Дульсинеи в Альдонсу. В первом случае снимали одного лежащего на постели Дон-Кихота. Прислушиваясь к фонограмме голоса Дульсинеи: «Сеньор, сеньор, не оставляйте меня», я спрашивал: «Кто меня зовет?»—и, продолжая слушать обращение Дульсинеи, в нужный момент произносил: «Спасибо вам, сеньора, за то, что приснились мне перед моей кончиной». После ее слов: «Я запрещаю вам умирать, слышите? Повинуйтесь даме своего сердца»—я, виновато указывая на свое слабое тело, говорил: «Но я...». Затем, прослушав последнюю реплику Альдонсы, после ее исчезновения жестом выражал свое сожаление.

После этого плана я уходил из декорации на отдых. Пленку в аппарате закручивали обратно в первоначальное положение, постель затемняли, накладывая на нее черный бархат, и в декорации становилась Касьянова в богатом, нарядном костюме Дульсинеи. Аппарат снимал ее на тот же негатив, на который я был снят в постели. После этого она переодевалась в костюм Альдонсы, вставала на то же место, заканчивала сцену, и в результате как бы переходила из призрака в призрак.

Эта труднейшая техническая съемка отнимала много времени на переодевание, на перестановку света, на сложную процедуру с пленкой в аппарате. В этой кропотливой работе только большой опыт и талант Москвина давал нам уверенность в ее успешном исходе.

Появление Санчо и диалог с ним также были сначала записаны на магнитофон, а затем уже снималось изображение. Вначале снимался только я. Прислушиваясь к любимому голосу Санчо, приподнимался в постели, выслушивал его монолог, затем, отвечая ему, продолжал свою мысль и, закончив ее после исчезновения собеседника, медленно ложился на подушку. После этого плана я уходил отдыхать, а на затемненную черным бархатом постель садился Санчо и говорил под фонограмму свой монолог: «Ах, не умирайте, ваша милость! А послушайте моего совета и живите себе! Умереть—это величайшее безумие, которое может позволить себе человек. Разве вас убил кто? Одна тоска! А она баба! Дайте ей, серой, по шее, и пойдем бродить по свету, по лесам и лугам! Пусть кукушка кукует, а нам некогда. Вперед, сеньор, вперед. Ни шагу назад!»

Если Дульсинея появлялась от меня на расстоянии трех метров и мне было сравнительно легко и удобно «общаться» с местом ее появления, то Санчо садился «рядом со мной», и было важно точно определить уровень его лица и глаз. Трудность заключалась в том, что, вслушиваясь в его речь, я должен был на нее реагировать, что должно было отражаться в моих глазах и в выражении лица. Я как бы мысленно, про себя, говорил следующее: «Я рад, что ты пришел ко мне, мне приятно слышать тебя, мой дорогой друг, все же, Санчо, как-то не хорошо и неудобно называть тоску бабой, да еще, как ты предлагаешь, ударить ее по шее... Впрочем, мой любезный друг, ты в какой-то мере совершенно прав, и, пожалуй, нам с тобой именно так и следует поступить. Мы с тобой будем бродить по свету, это будет для нас лучшее лекарство. У нас с тобой еще все впереди». Приблизительно такую гамму мыслей я должен был передать на лице, слушая монолог Санчо.

Перед тем как записывать фонограмму, Козинцев просил меня выделить как можно более светло и вдохновенно мысль о «Золотом веке», что мною по мере возможности и было сделано. Прослушав записанное, Козинцев просил эту фонограмму беречь, так как, добавил он, мне, второй раз сыграть так не удастся. Действительно, на втором и третьем дублях фонограммы слова о «Золотом веке» звучали хуже, чем в первом. И был оставлен первый, как наиболее непосредственно сыгранный дубль. Практика работы в кино все чаще и чаще подтверждает, что самым лучшим, вдохновенным и непосредственным дублем является первый. И иной раз в очень ответственных случаях следует записывать сначала звук, а уже

потом изображение. Легче повторить изображение под фонограмму, чем вторично найти вдохновение для фонограммы.

3 ноября.

Несколько раз возвращались за эти дни к финалу ради улучшения качества. В связи с приездом Вицина подготовили и освоили сцены болезни Дон-Кихота и прощания с ним. Сегодня благополучно отсняли сцену с Карраско.

То, чего мы с Козинцевым добивались, по-моему, получалось удовлетворительно. Едва слышимый голос больного, мягкая речь, сосредоточенность от большой ответственности перед миром, человечеством—все это диктовалось правильно найденным образом и его действием, закономерно развивалось как в диалоге, так и в пластическом рисунке. Сцена трудная по контрастам и различным полюсам образов и характеров. Посмотрим, что покажет экран!

5 ноября.

Сегодня в декорации спальни собрались друзья и близкие сеньора Кихано. Снимали прощание с Дон-Кихотом перед его кончиной. Из всех сцен объекта эта наиболее легкая как в актерском, так и в техническом отношении. Съемка шла легко. Вдохновенная С. Бирман, стоя в ногах Дон-Кихота, плакала настоящими слезами. Они ручьями лились из ее глаз и падали на постель. Меня это взволновало, и у самого дрогнул голос. Поглядел на все это как бы со стороны, и опять очень стало жалко сеньора Кихано из Ламанчи. «Ну, вот и все, сеньоры,—говорил он как бы виновато.—Вспоминайте меня на свой лад, как просит ваша душа... А теперь оставьте меня, дайте мне уснуть».

Задачи, которые ставил передо мной режиссер, удалось выполнить лишь благодаря микрофону, который записал тончайшие нюансы речи, причем в гомеопатических дозах. В театре эти нюансы до зрителей не дошли бы.

10 ноября.

После вчерашнего освоения начали снимать сцену во дворце. В сцене с иголкой важно было распределить движения на четвереньках...

Когда же, наконец, кончатся драки, ползанье по полу, потасовки, неудобные ракурсы и т. п.? Когда же, наконец, можно будет спокойно и радостно творить, получая творческое наслаждение? Очевидно, в кино—никогда! Для этих вещей существует великолепное заведение—театр. Там ты можешь все это приобрести. В кино же каждый кадр дается с трудом. Что же, приходится с этим мириться. У кино есть свои блистательные преимущества, а идея Дон-Кихота стоит этих трудностей и неудобств.

15 ноября.

Ежедневно снимаем герцогский дворец и затем смежный с ним театральный зал. Последний, по существу, объект, не считая возможных пересъемок. Сегодня по первоначальному плану должны были закончить съемочный период. Очевидно. съемки продлятся весь декабрь. Отрепетировали отдельные куски, снимаем сцену входа и диалог с герцогом. Превосходные костюмы. Просторная строгая декорация. Атмосфера сдержанности и тишины. Диалог с герцогом прошел легко. Сидя в кресле, можно было свободно раскрепостить мышцы тела. Рассматриваю это удобство как небольшую передышку перед труднейшими трагическими сценами в театральном зале.

— Бои с волшебниками и великанами должны были утомить вас?

— Что вы, ваша светлость,—отвечает Дон-Кихот,—утомительно сидеть сложа руки, когда дороги Испании полны нищими, а селения пустынны. Только и отдыхаешь, пока сражаешься.

— И многих спасли вы от нищеты и горя?—спрашивает герцог.

— Нет еще, ваша светлость,—отвечает Дон-Кихот.—Но, видит бог, я старался изо всех сил.

В этом спокойном, вежливом разговоре нами как будто найден тон парирования в искренних ответах Дон-Кихота. Моральное издевательство над рыцарем и его оруженосцем начиналось как бы с пресс-конференции—с вопросов и ответов, носящих характер поединка. Съемка прошла благополучно, положила хорошее начало ответственному объекту.

20 ноября.

Ежедневно продолжаем съемки герцогского дворца. Здесь сложнее всего диалог с духовником.

В нем должна звучать не только борьба с определенным лицом, но и борьба философий. Отвечая духовнику, Дон-Кихот говорит о мерзостях жизни, как бы пронося через себя все страдания человечества от страшных пороков. Все беды людские выстраданы им самим. «Что ты знаешь, монах, кроме своей часовни?»

Таким образом оправдывалась реплика духовника, сказанная раньше: «Этот Дон-Кихот совсем не такой полоумный, каким представляется».

Съемки идут нормально. Приближаемся к финишу.

8 декабря.

Вот уже третий день снимаем «Театральный зал»—последний важный объект и труднейшую сцену у гроба Альтисидоры. Монолог у гроба мне трудно давался...

Наивный и доверчивый рыцарь, увидев в гробу мертвую Альтисидору, в монологе необыкновенной трогательности и чистоты выражает протест против

«ДОН-КИХОТ»

безжалостной смерти, отнявшей жизнь у молодого красивого существа.

«Простите меня, о прекрасная Альтисидора. Я не знал, что вы почтили меня любовью такой великой силы... Мне жалко, что смерть не ответит, если я вызову ее на поединок. Я сразился бы с нею и заставил исправить жестокую несправедливость. Принудил бы взять мою жизнь вместо вашей молодой. Пусть утешит вас одно—истинная любовь бессмертна... Сердце мое разрывается, словно хороню я ребенка, но, видит бог,—не мог я поступить иначе. У меня одна дама сердца. Таков рыцарский закон».

Дон-Кихот не подозревает, что над ним утонченно издеваются, и его искренний, благородный монолог должен звучать, как траурный ноктюрн. В определенном месте—при словах «словно хороню я ребенка»—на глазах Дон-Кихота должны появиться слезы. Моя актерская задача затруднялась тем, что на заднем плане этого кадра находились придворные в траурных капюшонах со свечами в руках. Этот интимный монолог снимался на фоне правой стороны декорации. Уходило много времени на подготовку, композицию кадра, на расположение присутствующих, зажигание свечей в светильниках и т. д.

Как обычно в таких случаях, в большой декорации и с большим числом участников и технического персонала, в павильоне стоял шум, что, естественно, мешало мне сосредоточиться. Во время подготовки и репетиции кадра я несколько раз отмерял шаги подхода к катафалку и, наоборот, отступал от него, чтобы, не глядя под ноги, в определенном месте опуститься на колени возле ног умершей. В кадре не было лица Альтисидоры, были лишь ее ноги, покрытые бархатным покрывалом. Перед началом съемки, сосредоточиваясь по существу сцены, стараясь поставить себя в аналогичное действенное положение, я ходил, не останавливаясь, из угла в угол по всему павильону, стараясь не обращать внимания на шум и выкрики команды операторов, осветителей, рабочих и т. д.

Перед самой съемкой еще раз, по просьбе Москвина проверил все свои места, встал в исходное положение, боясь потерять найденное состояние. По сигналу «мотор» начал действовать. От большого волнения и перенапряжения слезы появились раньше времени и помешали первой половине монолога. Но все же первый дубль прошел пристойно, хоть и был сыгран не совсем правильно. В монологе появились лишние острые углы—как в речи, так и в пластике,—придавая ему окраску болезненного сте-

нания. Перед вторым дублем Козинцев более подробно разъяснил мне задачу и взамен краски «стенания» предложил краску детского, наивного, святого, чистого причитания. Перед вторым дублем, опять преодолевая шумы, крики и возгласы, ходил взад и вперед по павильону, стараясь сосредоточиться и правильно выполнить режиссерское задание. По сигналу «мотор», почувствовав уверенность в себе, не торопясь, подошел к катафалку, начал монолог, и уже другая задача, поставленная передо мной в монологе, придала мягкость, плавность в речи и движении и вместе с тем углубила искренность переживания; слезы появились вовремя, когда я уже стоял на коленях. По самочувствию, дубль прошел хорошо.

После небольшого перерыва сняли еще один дубль, который, по ощущению, был удовлетворительным.

Все время продолжает волновать качество съемок для обыкновенного варианта фильма, который будет иметь неизмеримо большее количество зрителей. С одной стороны, меня радовало, что дубли и варианты для обыкновенного экрана после широкоэкранных уже были наиболее отточены, так как режиссер нередко ставил перед нами новые, более утонченные задачи. Но, с другой стороны, мы так утомлялись от сложных заданий в дублях широкоэкранного варианта, что подчас было очень трудно найти творческие и физические силы для повторения их в обыкновенном варианте. Так произошло и сегодня. Уже переутомленный трудной сценой в трех дублях, я был совершенно опустошен, и съемка для обыкновенного экрана была сыграна мною формально. Естественно, ее отложили на следующий раз.

Сегодня гримировались с Ульяновым 136-й раз. И уже с приобретенным опытом, как всегда, стало легче и естественнее помогать гриму выражением глаз, взглядом; короче, освещать внешний образ внутренним светом. Научился даже легко удлинять свою шею и худить лицо, и это находится в полной гармонии с внутренним и внешним образом героя.

17 декабря.

Ежедневно трудимся над сценами «Театрального зала». По просьбе режиссера еще раз снимали монолог у катафалка. Уже есть восемь дублей для двух вариантов фильма. Какой войдет в картину неизвестно. Наиболее трудным оказалось продолжение сцены—вставание Альтисидоры,—сцена, где Дон-Кихота заставляют вторично сойти с ума.

«Вы, значит, и в самом деле поверили, что я умерла из-за вас, чугунная душа, финиковая косточка, в пух и прах разбитый и поколоченный дон! Как осмелились вы вообразить, что женщина, подобная мне, может полюбить вас, дон Верблюд! Вы, дон Старый пень, не задели моего сердца и на черный кончик ногтя!»

Стоя на коленях, Дон-Кихот сначала увидел ее спускающиеся ноги, затем ее всю—приподымающуюся и садящуюся на катафалке. Это вначале нужно было встретить наивной детской улыбкой, затем удивлением, наконец бесконечной скорбью. Все эти краски должны были промелькнуть на его лице. Страшная резкая и ноющая боль должна была охватить Дон-Кихота, и эту боль нужно было передать во взгляде. Вот задача, которая была поставлена передо мной. Так же как и в сцене монолога, в кадре находились придворные, которые в этот момент гасили свои свечи и снимали с себя черные траурные домино, раздвигались темные портьеры, весь зал заливался светом. Все это требовало большой подготовки, слаженности, четкости и отнимало много времени. Опять шум и галдеж в павильоне выбивали меня из должного состояния. Очевидно, на кинопроизводстве, где все подлаживается и подчиняется на 95 процентов технике, в том числе и актер, все технические работники, начиная от операторов, звукооператоров, осветителей, смотрят и на актера как на технический прибор или аппарат, который в общем комплексе должен безостановочно и синхронно действовать. Одно только не учитывается—актерский аппарат очень хрупкий; он состоит из тончайших нервных сплетений и требует особого, бережного отношения к себе. В момент, когда перед съемкой, сосредоточившись, бережешь внутреннее сокровенное состояние, любой выкрик технического работника в павильоне—может быть, совершенно необходимая техническая команда—ударяет с большой силой по нервной системе актера и мешает ему выполнить задание.

Да! На кинопроизводстве все устают, все напряжены, каждый отвечает за свой участок—техники или актерского мастерства. Очевидно, нелегко моему большому другу, талантливому звукооператору и милейшему человеку И. Волку сидеть за своим пультом и управлять всей звуковой стороной съемок, но когда он в последнюю секунду перед самой съемкой истошным голосом кричит: «Мотор!», «Моторчики!», то вряд ли он этим помогает актеру.

26 декабря.

За эти дни опять возвращались для пересъемок некоторых кадров в спальне Дон-Кихота. Сегодня доснимали и переснимали куски театрального зала. Очевидно, это уже последние штрихи. Для варианта режиссер предложил сыграть еще раз монолог у катафалка возле изголовья Альтисидоры, а не у ее ног, как было раньше. Сняли два дубля.

Сегодня получил телеграмму от А. Я. Бруштейн, она трогательно поздравляет меня с тридцатилетием премьеры «Дон-Кихота» в Ленинградском тюзе. Да! Тридцать лет назад, 26 декабря 1926 года, на пре-

мьере в Тюзе, от большого волнения меня по-настоящему били каторжники, трико мое было изодрано и из ран сочилась кровь. Сегодня же получил из Ялты новогоднюю поздравительную открытку от одного из «каторжников» нашего фильма—товарища Андреева. Он вспоминает, как мял мне бока на Ай-Петри. Да! Все Дон-Кихоты мне доставались нелегко. Сегодня закончили последний объект, остаются только досъемки, пересъемки и озвучание. Виден конец.

2 января 1957 года.

Ежедневно занимаемся озвучанием, труд утомительный. Зато не надо гримироваться. Озвучиваем сцену с каторжниками. Кропотливая работа поручена большой группе актеров. Все очень опытные. Поначалу трудно разобраться на экране в артикуляции актеров отснятых сцен. Озвучиваем относительно большими кусками. Всматриваемся в экран, вслушиваемся в реплики, затем следим лишь за движениями и артикуляцией, стараясь попасть в синхронность. Иногда прибегаем к помощи звука на наушниках. В планах и кадрах обыкновенного варианта на экране такой бешеный темп, что едва успевали скороговоркой попасть в цель. Откуда и почему возник такой ритм и темп? Объясняется это тем, что во время съемок на Ай-Петри была плохая погода с очень короткими солнечными «окнами» в облачном небе, и мы старались уложиться в эти короткие промежутки и, естественно, торопились, убыстряли темпы. Сегодня все чрезмерно утомились, проговорив и прокричав отдельные куски по нескольку десятков раз.

Вечером опять пришлось вернуться к тюзовскому Дон-Кихоту. В связи с 35-летним юбилеем Лентюза мне и приехавшему Б. Чиркову пришлось записать на радио большой диалог из пьесы, а также все наши музыкальные и певческие номера. Удивительно! Без особых репетиций быстро все вспомнили и исполнили под оркестр намеченные сцены с приобретенными тогда актерскими навыками.

7 января.

Сегодня озвучивали «Мельницу», и это отняло много физических и внутренних сил. Учитывая стереофонию звука, мне пришлось пробегать вдоль установленных микрофонов слева направо, а затем, не жалея своих голосовых средств, выкрикивать монолог в апогее безумия героя.

После озвучания с трудом дышал, все было отдано монологу, произнесенному много раз.

14 января.

Как и следовало ожидать, за эти дни в специально построенной декорации пересняли основной кусок

«ДОН-КИХОТ»

сцены Дон-Кихота с Альтисидорой возле кареты. В павильон был приведен проживающий в Ленинграде Россинант. Мы рады были встретиться, но он значительно постарел и осунулся, стал хуже видеть, покрылся длинной густой зимней шерстью. Но меня сразу же узнал и с удовольствием принимал от меня угощение. Сняли несколько дублей; диалог шел легче и свободнее, нежели на натуре. К сожалению, по мизансцене нельзя было вставать на колени: кадр был поясной.

Сегодня же отсняли новую сцену с Россинантом, написанную автором по нашей просьбе. Нам хотелось еще четче и яснее сэкспозировать и подчеркнуть благородное, чистое отношение рыцаря к даме своего сердца. Появляясь в конюшне и протягивая руку Россинанту, подзывая его к себе, я говорил:

«О мой благородный скакун! Готовься к великим подвигам. В путь! В путь! Доспехи готовы, оруженосец будет, одно смущает мою душу—дамы сердца у меня еще нет, понимаешь? Эх, трудно объяснить жеребцу, что такое дама сердца. Каждый странствующий рыцарь должен отыскать красавицу и совершать подвиги в ее честь, не требуя взамен ничего. Зачем? Чтобы любовь очистила и украсила его душу, понял? Кого выбрать? А, Россинант? Дама сердца должна быть прекрасна, несчастна и зачарована злым волшебником... Пойди поищи такую в нашем селении... Альдонса Лоренса! Да, да! Как же это

я раньше не догадался! Слепцы принимают ее за простую крестьянку, слепцы! Ее заколдовал злейший из волшебников по имени Фрестон. И зовут ее не Альдонса, а Дульсинея! Отец ее родом из Тобосса. Отныне она Дульсинея Тобосская. Побегу к ней на скотный двор... то есть в заколдованный замок, и принесу клятву верности».

Эта была последняя съемка с Орликом, но войдет ли она в картину—неизвестно.

21 января.

Занимаясь озвучанием, за эту неделю вернулись к некоторым уже отснятым в начале работы сценам для улучшения их качества. Пересняли три сцены на чердаке, в том числе сцену с Мариторнес. Какой она мне тогда казалась трудной, неудобной и утомительной. И вот теперь, на пересъемке, она показалась легкой, пустяшной по сравнению с другими сложными сценами. Да и уже правильно найденный и утвержденный характер образа позволил искренне, просто сыграть эту сцену. Вернулись мы также к монологу, обращенному к Альдонсе:

«До свиданья, о благороднейшая из благородных...».

Козинцев просил меня, чтобы в момент рождения имени Дульсинеи Тобосской клятва верности даме сердца звучала бы на весь мир, как благовест. Благополучно отсняли три дубля, после чего Г. Козинцев подошел ко мне и с улыбкой сказал:

— Когда я работал над сценарием, я вот как раз и видел именно такого—доброго, с удивленной улыбкой Дон-Кихота.

На что я весело воскликнул:

— Так вот теперь давайте начнем все сначала. У нас уже есть большой опыт, и мы с вами наверняка сделаем превосходный фильм о рыцаре Печального Образа.

Сегодня был последний съемочный день. Было радостно и вместе с тем как-то грустно. Больше года мы прожили с большим постановочным коллективом, сдружились, помогая друг другу, начиная от больших вещей и кончая мелочами. Правда, работы над фильмом до его выпуска на экраны еще много. Мы поздравили друг друга с окончанием съемочного периода.

Придя в гримерную, долго не разгримировывался и смотрел на свое лицо в зеркало. Какую сложную, объемистую творческую работу проделал В. Ульянов, гримировав меня более 150 раз, и как правильно мы поступили, что утвердили в гриме не отвлеченный, абстрактный романтический образ, а образ реального испанца из Ламанчи.

Медленно разгримировывался, умывался, переодевался. Бедный мой рыцарь! Ты едва-едва доносил свои рыцарские солдатские сапоги—правый сапог, оказывается, уже давно «просит каши». Сдал костюмерше Э. Лапшиной свой рыцарский костюм, пожал ей руку, поблагодарил за помощь и отправился домой с тревожным ожиданием результата огромной работы.

●

С окончанием съемок и озвучания работа актера в кино фактически заканчивается, результат твоего творческого труда всецело переходит в руки режиссера. И успех актера обеспечивается талантом режиссера, его культурой, художественным вкусом и чутьем.

Актер уже бессилен что-либо улучшить, исправить, изменить в своей работе, но режиссер в содружестве с композитором могут в монтаже творить чудеса. Вот почему актера так тянет в этот период в монтажную, в тонстудию, в просмотровый зал. И как часто актер бывает лишен возможности не только участвовать, но хотя бы присутствовать при заключительных этапах работы над фильмом!

Больше года ушло у меня на работу над образом Дон-Кихота. Результат же этого труда прозвучит с экрана за какие-нибудь полтора часа.

В памяти промелькнули все пройденные этапы... Поначалу я не все принимал в режиссерском плане, не со всем соглашался. Сдавался я медленно и постепенно. Но уже в репетиционном периоде, убедившись на практике в правомерности задуманной трактовки образа, принял я эту новую концепцию и постарался осуществить ее. Мне кажется, новое решение образа обогатило меня. Я увидел новые краски в характере героя, которых не было у моих предыдущих Дон-Кихотов.

Пятого марта на просмотре для Художественного совета студии впервые увидел готовый фильм. Я впивался глазами в свою тень на экране и жестоко ее критиковал—таков удел актеров, работающих в кино.

Объективно разберется в нашем труде и даст строгую и справедливую оценку нашему творчеству многомиллионный зритель, для которого мы и делали фильм.

Актер всегда бывает безгранично благодарен за возможность творчества драматургу и режиссеру. Мои прошлые Дон-Кихоты были связаны с именами Л. Минкуса и П. Маржецкого, А. Бруштейн и Б. Зона, М. Булгакова и В. Кожича. А сегодня я вспоминаю добрым словом Е. Шварца и Г. Козинцева, соавторов моего последнего Дон-Кихота.

К образу Дон-Кихота в театре и кино будут возвращаться не раз. Я горжусь тем, что имел возможность внести свой небольшой вклад в истолкование этого прекрасного образа, и мой труд, может быть, послужит скромным опытом для других актеров.

С. Гинзбург

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА-ПАТРИОТА

Памяти Евгения Червякова

Пятнадцать лет назад—в 1942 году—полевая почта принесла сообщение о тяжелом ранении партизана Евгения Червякова. Это письмо оказалось последним известием о погибшем на фронте мужественном советском человеке, талантливом кинорежиссере и актере Евгении Червякове.

Начало войны застало режиссера Червякова в Ленинграде. Вместе с товарищами по профессии он своим творчеством немедленно включился в борьбу против захватчиков. Червяков стал одним из инициаторов создания «Боевых киносборников». В июле 1941 года он поставил короткометражную киноновеллу «У старой няни» (вошедшую во второй киносборник и выпущенную на экран 11 августа). Закончив съемки и даже не дождавшись выхода фильма, Червяков вступил в отряд народного ополчения, сформированный кинематографистами города Ленина.

Вскоре вместе со многими своими товарищами по отряду Червяков стал партизаном. В июле 1941 года он участвовал в боевой операции у станции Дубровка под Ленинградом. В сентябре в составе своего отряда он форсировал Неву. Октябрь застал его в районе Невской Дубровки. Месяцем позже участники мелких партизанских отрядов, действовавших под Ленинградом, узнали о наборе пополнения в особое ударное партизанское соединение. Червяков вступил в него добровольцем. Вскоре, 17 ноября, в районе Невской Дубровки он был в первый раз ранен—в грудь навылет. Работник «Ленфильма» Терентьев, сам раненный в этом бою в руку, вынес его из-под огня.

После непродолжительного лечения Червяков вновь вернулся в ряды бойцов. А в феврале 1942 года он вышел в свою последнюю боевую операцию.

Суровые испытания Великой Отечественной войны были решающей проверкой

моральных качеств каждого советского человека. И в этих испытаниях Червяков-гражданин, Червяков-партизан показал себя таким же, каким зритель знал Червякова-режиссера и актера. Художник, отдававший все свои творческие силы изображению жизненного подвига простых советских людей, он ушел на фронт вместе со своими любимыми героями. Он делил с ними все трудности, выпавшие на их долю, не уклонялся от опасности, которая их подстерегала, не ценил свою жизнь дороже, чем ценили ее миллионы солдат и партизан.

Патриотизм Червякова-воина был естественным продолжением его творческого подвига, состоявшего в непрерывной борьбе за полноценное воплощение на экране жизни простых советских людей—рабочих, колхозников, служащих. В этой борьбе Червякову пришлось узнать не только радость успеха, но и горечь поражений. Но если мы вспомним созданные им и отчасти уже забытые фильмы, то по заслугам сможем оценить вклад Червякова в разработку современной темы в нашем киноискусстве.

●

Евгений Червяков начал самостоятельную работу в советской кинематографии в те годы, когда она уже завоевала всемирное признание, когда на экраны вышли и «Броненосец «Потемкин», и «Мать», и «Октябрь», и «Конец Санкт-Петербурга». Советское кино утвердило свое международное значение как искусство революционной эпопеи. И путь, по которому пошли Эйзенштейн, Пудовкин и несколько позднее Довженко, определял направление творческих поисков большей части кинематографической молодежи.

Червяков не пошел по этому пути. Вместе с немногими представителями младшего поколения киноработников—Эрмлером и Юткевичем—он, отдавая должное достижениям эпического кинематографа, обратился к иному кругу тем и образов, к поискам иных художественных решений. Его, как художника, волновала не героика революционных бурь, а современность. Страна только залечила раны, нанесенные ей первой мировой войной, гражданской войной и иностранной военной интервенцией. Она вела трудную, упорную борьбу за социализм. И фронтами были теперь города и деревни, в которых шла, порой незаметная, но всегда упорная и даже ожесточенная битва между старым и новым.

Рассказать о процессах, происходивших в душе советского человека под влиянием социалистического строительства, помочь росту нового, социалистического сознания, утверждению новых моральных норм,—вот что было по глубокому убеждению Червякова, как и некоторых других молодых кинорежиссеров, главной творческой задачей молодого советского киноискусства. И решению этой задачи он захотел посвятить свой труд художника.

Надо сказать, что в Государственном техникуме кинематографии (ныне ВГИК), где тогда он учился, Червяков не мог получить ответа на волновавшие его вопросы. ГТК тогда полностью находился под влиянием сторонников монтажного и эпопейного кинематографа. Руководители Червякова могли его научить многому, что для режиссера очень и очень важно: они рассказывали о том, как монтажными средствами можно выстроить сюжет, они учили его ценить скупость и выразительность актерского жеста; но то, что является главным для всякого художника, в каком бы искусстве он ни работал, умение проникнуть в мысли и чувства своих героев, их в ту пору почти не интересовало. В кинематографе тогда царил взгляд на актера, как на натурщика, как на материал в руках режиссера, и актеру отказывали не только в праве на перевоплощение, но и вообще на всякое самостоятельное творчество. Успехи эпопейного кинематографа, в центре которого были не характеры отдельных людей, а образы недифференцированной народной массы, больших человеческих коллективов, истолковывались сторонниками монтажной школы как доказательство истинности их взглядов. А тех режиссеров, которые, создавая свои фильмы, опирались прежде всего на актерское творчество, нередко третировали, называли ретроградами или эпигонами «устаревшего» искусства театра.

Трудно сказать, понимал ли или только инстинктивно чувствовал молодой Червяков недостаточность монтажной концепции. Во всяком случае, он решительно изменил господствовавшим взглядам и пошел работать к режиссеру В. Р. Гардину, представителю той самой «ретроградной» школы, к которой молодежь относилась по-юношески высокомерно. Гардин был хорошим профессиональным режиссером, еще в дореволюционные годы создавшим ряд значительных картин. Но, что особенно важно, Гардин был талантливым театральным и кинематографическим актером, игравшим с такими корифеями русской сцены, как В. Ф. Комиссаржевская, и впитавшим традиции русской реалистической актерской школы.

Первой работой Червякова у Гардина был фильм «Крест и маузер». Здесь он прошел ассистентуру, овладевал опытом. За этим последовала новая работа—фильм «Поэт и царь». Гардину стоило немалого труда уговорить молодого ассистента сыграть в этом фильме центральную роль Пушкина. Червяков, естественно, опасался браться за воплощение образа великого поэта и согласился на это

только тогда, когда все намеченные кандидатуры исполнителей оказались явно неудачными. В этом же фильме Червяков продолжал свою работу ассистента режиссера. Но теперь уже ему была доверена самостоятельная постановка многих ответственных сцен.

Фильм «Поэт и царь» имел немалый «кассовый» успех, но получил отрицательную оценку художественной общественности. Широко известен отзыв Маяковского об этом фильме. Мы не собираемся пересматривать эту оценку. Воплощение на экране биографии Пушкина не удалось Гардину и Червякову, как оно не удалось впоследствии и другим режиссерам, бравшимся за ту же задачу. Но фильм этот, пусть неудачный, был честной творческой работой. И если Червяков не сумел воссоздать в нем образ Пушкина, то, во всяком случае, его исполнение было пронизано любовью и уважением к гению русской поэзии. Для него работа в фильме «Поэт и царь» была и проверкой его профессионального кинематографического опыта. Эту проверку он выдержал. Пора ученичества окончилась. Можно было браться за осуществление собственных замыслов, пытаться изложить на экране свои собственные жизненные наблюдения, рассказать о близких, знакомых и интересных ему современниках.

Так родился замысел картины «Девушка с далекой реки»—фильма, который сразу обратил на себя внимание и зрителей и профессионалов-кинематографистов.

В течение многих лет мы недостаточно бережно относились к сошедшим с экрана фильмам. Мы не имеем сейчас полных экземпляров «Броненосца «Потемкина» и «Октября» в авторском монтаже. Многие значительные кинопроизведения, сыгравшие немалую роль в развитии киноискусства, совсем не сохранились. Нет сейчас и «Девушки с далекой реки», и говорить об этой картине можно только по воспоминаниям тридцатилетней давности.

«Девушка с далекой реки»—это был фильм новый для молодого советского кино и по своей идее, и по своим образам, и даже по жанровым особенностям. В ту пору кинематографисты, обращаясь к «частной жизни» своих героев, искали в ней обычно непосредственного отражения острых социальных конфликтов. Они находили его в жанре мелодрамы. Такие хорошие картины тех лет, как «Два дня», «Город под ударом», «Ночной извозчик», раскрывали человеческие характеры в острых мелодраматических столкновениях. Червяков попытался раскрыть характер своей героини—скромной провинциальной телеграфистки с глухой окраины—не во внешнем действии, а изнутри, через показ ее мыслей, чувств, мечтаний. Он захотел создать средствами немого кино лирическую кинопоэму. И это ему удалось.

Героиня фильма (ее хорошо играла артистка Р. Свердлова) чувствует себя бесконечно одинокой в своем глухом уголке. Она мечтает о Москве, о культуре, о яркой, красивой, необыкновенной жизни. И зрителям во «внутреннем монологе» открываются ее мечты. Картины московской жизни монтажно объединяются с крупными планами ее взволнованного лица, с образами повседневной окружающей ее действительности. Вот она Москва, вот оно счастье! И девушка отправляется на поиски этого счастья, которое так реально предстает перед ее мысленным взором.

Москва! Она действительно прекрасна, но счастье все же не приходит. Жизнь в Москве в условиях нэпа совсем не похожа на тот бесконечный праздник, о котором думала девушка. А найти себе место в Москве в этой жизни так и не удается.

И девушка возвращается домой, в глушь. Мечты о счастье разбиты. Но разве дома все так плохо? Через далекую реку, отделявшую ее медвежий угол от всей страны, выстроен мост. И по этому мосту к скромной телеграфистке приходит та Москва, к которой она так стремилась,—культурная, осмысленная, наполнившаяся новым содержанием жизнь.

Таково содержание этой кинопоэмы. Это действительно кинопоэма—лирическое произведение, посвященное мыслям, чувствам, мечтам одного маленького, рядового человека. Внешнее действие сведено здесь до минимума. Червяков создал монодраму. И воплотил он ее средствами поэтического кинематографа—сопоставлением монтажных кусков, кинематографическими метафорами, ритмическими повторами, создающими ее эмоциональный строй. Фильм решался в основном монтажно, но самый монтаж служил здесь прежде всего раскрытию человеческого характера.

Тысячи раз искусство обращалось к теме, воплощенной в «Девушке с далекой реки». Крушение мечты в столкновении с действительностью—об этом рассказывали прозаики и поэты, театральные драматурги и кинематографисты задолго до постановки фильма. Червяков обратился к традиционной теме

и к традиционному для этой темы образу одинокого, живущего в выдуманном мире грез мечтателя. Но вновь рассказав зрителям такую знакомую историю, он сумел выявить в ней то новое, что снимает «извечный» конфликт между мечтой и действительностью.

Режиссера упрекали за то, что он избрал героя, «не типичного» для новой советской действительности. Думается, что упреки были результатом непонимания авторского замысла. В фильме изменение судьбы ненужного человека выявляет социальный пафос революционных преобразований. Новая действительность такова, что под ее влиянием выпрямляются даже самые слабые и хилые человеческие характеры, возвращаются к жизни и активной деятельности даже те, кто проходил по этой жизни сторонкой. Об этом Червяков поведал зрителям, не прибегая ни к дидактике, ни к публицистическим декларациям. Он правдиво рассказывает случай из жизни и предоставляет нам самим сделать выводы.

Та же особенность художественного вйдения действительности отличает и следующий фильм Червякова—«Мой сын» (также не сохранившийся до нашего времени). Это, если угодно,— проблемное произведение, которое ставит вопрос о любви и ревности.

Женщина выходит из родильного дома. Муж радостно встречает ее. «Сын не твой»,— говорит она мужу. Так начинается тема ревности. Трудно сказать, как решился бы конфликт между героями—Андреем Суриным, его женой Ольгой и его товарищем Трофимом, отцом новорожденного. Может быть, Андрей с Ольгой помирились бы, может быть, Ольга сошлась бы окончательно с Трофимом. Но в этот конфликт вмешалось обывательское окружение, и жизнь всех троих стала невыносимой. Однако тут возник новый (разумеется, для того времени, когда создан был фильм) выход. Ольга ушла от Андрея, поступила на работу и стала самостоятельной. Эта возможность обрести самостоятельность уничтожила неравноправное положение женщины в семейном конфликте и, в конечном счете, привела к примирению трех людей, которые раньше бы не могли найти честного выхода из этого конфликта. В финале фильма режиссер сводит вместе Ольгу и Андрея. «Сойдутся ли они, или нет, не важно,—сообщает заключительный титр,—но через трудности еще неналаженной жизни должны же мы научиться правильным решениям».

Не все в сценарии этого фильма удачно. Для того чтобы вновь свести вместе своих героев, авторы прибегли к мелодраматическому приему спасения Ольги и ее ребенка из горящего дома Андреем и Трофимом. Кое-где режиссер не удержался от распространенных в монтажном кинематографе тех лет чисто публицистических отступлений. Эпизод с детьми и следующая за ним монтажная фраза, изображающая работу машин, как и некоторые другие сцены, связываются с темой произведения чисто ассоциативным путем и не играют никакой роли в развитии взаимоотношений между героями. Но в целом фильм носивший подзаголовок «лирический этюд», говорил о возросшей идейной и художественной зрелости режиссера. Глаз Червякова стал более зорким, в фильме много важных и хорошо подмеченных жизненных подробностей, отчетливо выписаны второй план, окружающая героев среда. Сценарий, показывая сложные конфликтные отношения между героями, создавал возможность чисто актерского раскрытия образов. И Червяков сумел этим воспользоваться, уделяя в главных, решающих эпизодах фильма основное внимание работе с актерами.

Несмотря на ряд недостатков, фильм был не только актуален, но и по-настоящему художественно правдив. Поэтому приходится пожалеть, что он не сохранился. Червяков честно, смело и целомудренно подошел к решению моральных проблем, не упрощая их, не подменяя их ходячими прописями и вместе с тем отчетливо выявляя то новое, что вносят в них новые, социалистические отношения. Ценность фильма состоит также и в том, что в нем личная жизнь советского человека показана в единстве с его общественно-производственной деятельностью, а не превращена в довесок к этой деятельности.

Фильм «Мой сын» утвердил положение Червякова как кинорежиссера с интересной и оригинальной творческой индивидуальностью. Но это не помешало молодому мастеру понять известную ограниченность его первых двух работ, их камерность. Не отказываясь от того, что ему удалось в первых двух картинах, Червяков попытался выйти за пределы узкого круга их тем.

Именно это, по-видимому, побудило его взяться за постановку исторического фильма. Впрочем, он, художник живущий современностью, решился на это не без колебаний.

«Когда мне была предложена для постановки повесть Анны Караваевой «Золотой

клюв» из эпохи Павла I,—писал Червяков,— передо мной невольно всплыли образы всех исторических фильмов, виденных мною на экране.

Меня испугали камзолы, пудреные парики и заставили недоверчиво отнестись к предлагаемой теме. Но прочитав книгу, я увидел в ней истоки тех подземных родников, которые бурно прорвались наружу в эпоху, переживаемую и нами»*.

Червякову в фильме «Золотой клюв» действительно удалось увидеть и показать «истоки подземных родников», и этим определяются достоинства новой его работы. В борьбе приписных рабочих алтайских заводов, в их поисках счастливой и свободной земли, он сумел выявить исконное свободолюбие русского народа. Но в целом фильм отражал и недостатки искусства и слабость исторической науки тех лет. Советские художники кино, работавшие тогда над исторической темой, не могли еще освободиться от «традиций» буржуазного костюмно-исторического фильма, с одной стороны, и вульгарного социологизма школы Покровского, с другой. Не избежал этих влияний и Червяков. В результате, обратившись к истории борьбы сибирских приписных рабочих, он не сумел достаточно точно передать те конкретные факты, которые использовала в своей повести А. Караваева. Фильм вызвал спор у зрителей и критики. Большинство критиков дало ему положительную оценку, другие справедливо порицали режиссера за слишком вольное обращение с историческим материалом.

Следующая постановка Червякова также отражает его стремление найти новые пути, расширить круг своих тем. Мы говорим о фильме «Города и годы», поставленном по превосходному роману К. Федина. Фильм этот был создан как совместная советско-германская постановка, и в нем наряду с русскими актерами участвовали и немецкие. Это была профессионально зрелая, поставленная по хорошему сценарию (авторы Н. Зархи и Е. Червяков) картина, достаточно точно передававшая замысел литературного произведения. Но... фильм отличала одна особенность, свойственная многим совместным постановкам. В таких произведениях трудно избежать известного компромисса. Не идейного—на это Червяков, как настоящий советский художник, не пошел бы,—а творческого. Приходилось искусственно примирять разные

«Мой сын»

манеры актерского исполнения, разное понимание и восприятие жизненного материала фильма русскими и немецкими исполнителями. И поэтому, оценивая фильм «Города и годы» как хорошую и уверенную режиссерскую работу, мы все же должны признать, что его постановка не обогатила дарования Червякова и не открыла зрителям новых черт его художнической индивидуальности.

В звуковом кино Червяков, как режиссер, выступил позднее своих товарищей по искусству. Он ставил свой первый звуковой фильм «Заключенные» в 1936—1937 годах. История этой постановки в своем роде примечательна. В ту пору Николай Погодин написал один из лучших своих сценариев «Заключенные». Сценарий сразу же получил очень высокую оценку литературной и художественной общественности. Но кинематографические редакторы не спешили с решением его производственной судьбы. Погодин переделал сценарий «Заключенные» в пьесу «Аристократы», которая обошла все театры Советского Союза. И только когда театральный вариант сценария стал уже известен миллионам зрителей, постановка фильма была включена в производственный план. Впрочем, аналогичная судьба постигла вскоре и другой выдающийся сценарий Погодина—«Человек с ружьем» («Ноябрь»), постановка которого была приостановлена тогдашним главным управлением кинематографии и возобновлена только

* «Советский экран», 1929, № 13.

после того, как театральный вариант этого сценария появился на сценических подмостках.

Для значительной части кинозрителей фильм «Заключенные» Червякова был экранизацией прочитанного или увиденного в театре произведения и, таким образом, не имел интереса новизны. Но, тем не менее, этот фильм с выдающимся успехом прошел в кинотеатрах и поныне остается в кинорепертуаре.

По трактовке темы и образов фильм Червякова значительно отличался от большинства театральных постановок. Червяков по-своему прочитал содержание сценария, по-своему истолковал его образы.

В большинстве театральных постановок подчеркивалась прежде всего романтическая сторона произведения Н. Погодина. Романтика труда в сложных и суровых условиях утверждалась как один из основных мотивов переделки, «перековки» людей, совершивших преступления против общества и государства. Театральных режиссеров и исполнителей привлекала в пьесе «Аристократы» необычность жизненных обстоятельств, объединяющих в творческий, трудовой коллектив уголовных преступников, врагов социалистического строительства и тех людей, которым поручено охранять от них страну. В соответствии с этим исполнители рисовали обычно героев произведения сочными, яркими, даже размашистыми мазками, не углубляясь в их характеры, а выделяя только отдельные ведущие черты этих характеров.

Такое решение темы и образов было особенно соблазнительно для интерпретатора-кинематографиста.

Но Червяков нашел свое решение, на наш взгляд, значительно более глубоко и убедительно раскрывающее замысел произведения Погодина. Он старался передать в «королях» уголовного мира, в «аристократии» социального дна, не исключительность или незаурядность их индивидуальности, выделяющую их из круга всех остальных заключенных, а качества обыкновенных людей, только в силу тех или иных обстоятельств исковерканных жизнью. Процесс «перековки», процесс перевоспитания, это не процесс простой переделки человеческого характера, а процесс раскрытия в человеке лучших его качеств, загнанных обстоятельствами очень глубоко и, может быть, впервые в жизни получающих возможность полного своего выявления. Так понял сценарий Червяков, и так он стремился раскрыть содержание фильма и его образов в своей постановке.

Фильм Червякова—нарочито камерный. Режиссер отказался от подчеркивания борьбы человека с суровой северной природой, даже от показа грандиозных масштабов одной из самых знаменитых строек первых пятилеток. У Червякова в картине мало широких общих планов. Его герои почти не показаны в работе. Червяков их изображает по преимуществу в их размышлениях, в трудной борьбе с их собственными привычками и взглядами. Именно так развиваются образы персонажей уголовного мира Кости-капитана в исполнении М. Астангова и Соньки в исполнении В. Януковой. Если в отличном исполнении М. Астангова с Кости-капитана еще не вполне сорван флер блатной романтики, то в этом нет вины ни актера, ни режиссера—этой стороне характеристики Кости слишком много внимания было уделено автором. Но Костя у Астангова интересен прежде всего не как «аристократ» дна, а как человек, с огромными муками преодолевающий заблуждения своей жизни, человек с остро, даже болезненно развитым чувством собственного достоинства. Так в истории «перековки» Кости-капитана центральным становится не эпизод, в котором он впервые отказывается от сопротивления и соглашается работать, а эпизод с оскорбившей его Маргаритой Ивановной.

Астангов и Червяков увидели главное в моменте доверия, то есть опять-таки в утверждении человеческого достоинства героя. Такой человек, как Костя, убеждают нас Червяков и Астангов, может вновь вернуться в общество, только почувствовав себя равноправным его членом.

Но особенной удачей в этом фильме является образ Соньки, созданный В. Януковой. Думается, что равного по силе и глубине образа не создала ни одна из театральных исполнительниц этой роли.

Червяков и Янукова почти совсем не показывают Соньку в действии. Все внимание зрителей они сосредоточивают на ее внутренней, душевной жизни, на огромной трагедии человека, пошедшего не своим путем и не могущего поверить в то, что для нее есть выход из того ада, в котором она оказалась. В Соньке—Януковой нет ни вульгарности «аристократки» уголовного мира, ни истеричности, надрывности. Актриса не превращает трагедию в мелодраму. Во всем поведении Соньки и до и после «перековки» ощущается

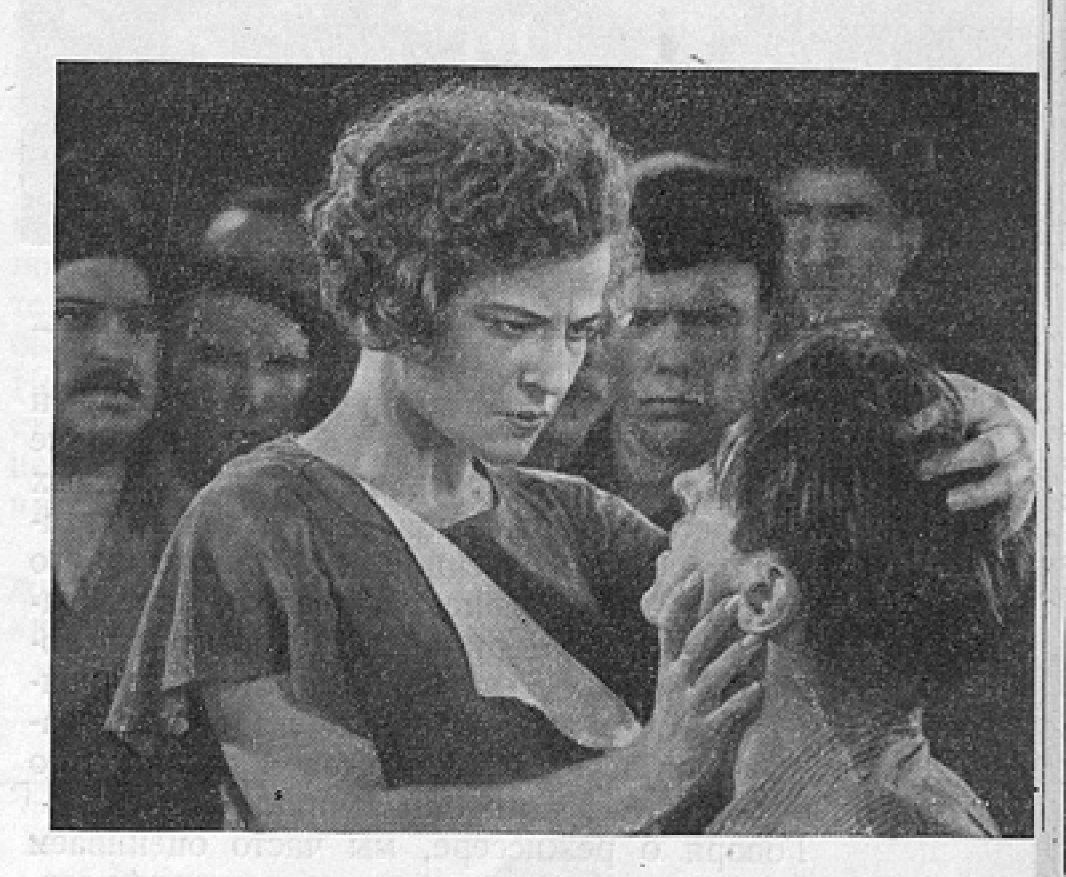
прежде всего огромная сила воли, интенсивность чувства и, как это ни парадоксально, душевная чистота, которую не смогли уничтожить годы блатной жизни.

По-новому и по-своему раскрыл Червяков образы руководителей стройки, воспитателей Кости и Соньки. Это самые обыкновенные люди, выросшие из той же трудовой среды, из которой вышли когда-то Костя и Соня. Это люди, которым совсем не просто и выстроить канал с такой «рабочей силой», которая им предоставлена, и решить технические проблемы строительства, и возвратить к трудовой жизни своих поскользнувшихся на жизненном пути братьев и сестер. Они совсем не похожи на тех «твердокаменных» руководителей, которых так часто показывали театр и кинематограф—людей, которые якобы одним взглядом могли проникнуть в души людей и одним махом решить самую сложную жизненную проблему. Громов—Добронравов и «большой начальник»—Чебан—образы, лишенные внешней эффектности. Исполнители этих образов сознательно отказались от многих возможностей, которые содержались в материале их ролей. Но, пожертвовав своими профессиональными актерскими интересами, сознательно отступив на второй план, они добились правды воплощенных ими образов и помогли правдивому раскрытию характеров главных героев.

Не достиг одинакового успеха режиссер в изображении персонажей второго плана. В образах второстепенных представителей уголовного мира, в изображении быта барака уголовников, кое в чем сказалась та блатная «романтика», которую Червяков изгонял из фильма. Монашенки, «Лимон» (арт. К. Назаренко)—все это персонажи, созданные в другом ключе. Пожалуй, они заставляют вспомнить о некоторых сценах «Путевки в жизнь», сценах эффектных, талантливых, но решающих сходные идейные задачи совсем иными художественными средствами, далекими от особенностей дарования Червякова. Явно не удались в фильме образы инженеров Садовского и Боткина. Их душевная жизнь, их мысли и чувства остаются для зрителей неясными.

Дело, однако, не в этих частных неудачах, а в своеобразном и глубоком понимании главного. Мы сейчас не можем сравнить зрительское восприятие театральных постановок произведения Н. Погодина и его кинематографического варианта. Но разницу между их трактовками мы можем определить. В театре, как правило, выступала на первый план романтическая и мелодраматическая линия пьесы, в фильме же главным оказался ее лирико-психологический подтекст. Театральные постановки «Аристократов» не дожили до наших дней. Возобновленный Охлопковым спектакль—это все же новая постановка. Фильм сейчас мы смотрим с таким же вниманием и

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»



«ЧЕСТЬ»

волнением, с каким смотрели его, когда он вышел впервые на экран, ибо в этом фильме глубоко и строго передана правда сложных человеческих характеров. Даже в такой, казалось бы, несвойственной особенностям его дарования постановке раскрылось своеобразие творчества Червякова, который под эффектной внешностью «аристократов» дна увидел простых, обыкновенных людей, возвращающихся к простой трудовой жизни того класса, из которого они вышли.

Говоря о режиссере, мы часто оцениваем его творчество успехом или поражением созданных им картин. Думается, что такая оценка не всегда справедлива. В создание фильма вкладывают свой творческий труд сценарист, актеры, оператор, художник и еще многие другие участники постановки. Каждого из них надо видеть отдельно в том художественном целом, которым является фильм. И, когда речь идет о поражениях, а не о победах, нужно знать: кто в этом поражении виноват. Плох ли фильм оттого, что режиссер не сумел правильно прочитать сценарий? Или плох он оттого, что в сценарии не было правды действительности и человеческих характеров? Содружество режиссера и сценариста—это подчас и борьба между режиссером и сценаристом. Часто режиссер теряет драгоценные художественные детали, найденные сценаристами. Но еще чаще режиссеру приходится своими собственными режиссерскими средствами восполнить пустоты в сценарном замысле, отсутствующие важные звенья в развитии характеров действующих лиц и т. п.

Следующий, после «Заключенных», фильм режиссера Е. Червякова «Честь» был поставлен по очень плохому сценарию, в котором отражались те пороки, которые проникли в киноискусство в связи с культом личности. В сценарии «Честь» реальные обстоятельства борьбы за подъем железнодорожного транспорта были подменены выдуманными. В качестве участников борьбы в фильме были изображены с одной стороны народный комиссар (действующий за кадром и дающий по телефону инструкции начальнику политотдела) и начальник политотдела, с первого взгляда распознающий истинную цену каждого человека. С другой стороны действовала необыкновенно спаянная банда врагов народа. В середине была показана рабочая масса, рядовые коммунисты. Образы этих людей в сценарии были грубо принижены. Рядовые коммунисты хорошо работали, но, если верить сценарию, не могли распознать даже самых примитивных козней врагов. Образная система сценария имела мало общего с подлинной жизнью.

Можно спросить, почему режиссер взялся за его постановку? Можно сказать, что, если режиссер принял его, то он в него поверил... Это будет, конечно, неправильно. Во второй половине 30-х годов фальшивая схема, положенная в основу сценария «Честь», повторялась в очень многих сценариях. Червяков взял плохой сценарий в надежде на то, что фальшивую схему хотя бы частично преодолеет, наполнив ее жизненным, бытовым содержанием. В известной мере это ему и удалось. Если образ начальника политотдела, несмотря на героические усилия замечательного актера В. Ванина, оказался примитивным, то некоторые образы рядовых железнодорожников, картины их быта режиссеру удались по-настоящему. Знание этих людей, их характеров помогло Червякову не только создать в фильме ряд интересных эпизодов, но и выстроить самостоятельную линию личной трагедии пожилого машиниста (артист В. Соловьев), у которого недруги попытались отнять и уважение товарищей и даже семью.

И эта линия, которая по сценарию была только иллюстрацией к положенной в его основу схеме, обрела самостоятельное значение. В ней зритель вновь увидел творческую индивидуальность Червякова, свой-

ственные ему понимание человеческой психологии, тонкий лиризм, любовь к простым советским людям.

Сценарий «Станицы Дальней» не был лишен известного формального блеска. Но жизненный материал был в нем только деловым фоном, на котором строилось действие. Конфликта в этой комедии, по существу, не было. Сюжет строился на недоразумении между мужчинами и женщинами одного казачьего колхоза. Мужчины не считают женщин способными работать самостоятельно, женщины за это сердятся на мужчин. В конце концов они добиваются того, что все мужчины отправляются на воинские маневры, и самостоятельно убирают урожай. Тяжелый и напряженный колхозный труд, страда военной учебы—все это было представлено как забава. И в самом деле, если бы не разговоры о колхозе, уборке и воинских маневрах, можно было бы подумать, что речь идет о массовых развлечениях, устроенных затейниками в большом доме отдыха.

Постановка фильма по этому очень чуждому для Червякова сценарию естественно была обречена на неудачу. Фильм не свидетельствовал о каком-то спаде в творчестве самого режиссера. В тех пределах, в каких позволял сценарный материал, Червяков показал себя мастером и здесь. Была в этом фильме любовная линия двух молодых казаков, которых играли З. Федорова и Н. Крючков. Развитие этой линии, вернее развитие чувства очень чистого и нежного, передано и режиссером и актерами в полную меру их талантов. И хотя перипетии любовных взаимоотношений молодых героев находились в прямой зависимости от всех недоразумений, которые были нагромождены в сценарии, образы этих героев несли правду сильного и целомудренного человеческого чувства.

Последняя постановка Червякова—короткометражная киноновелла «У старой няни»—правдиво рассказала о патриотизме советских людей, для которых судьба Родины стала главным содержанием их жизни.

Червяков был одним из пионеров современной темы в нашем киноискусстве. Открывать новые пути всегда труднее, чем идти по проторенным дорожкам. Поэтому у Червякова были не только достижения, но и неудачи. Но почти каждый его фильм радовал свежестью творческой мысли, открывал нам драгоценные черты характеров наших современников.

Вот почему имя Червякова не может, не должно быть забыто в истории советского киноискусства.

ФИЛЬМ О ЛЕНИНСКОЙ „ИСКРЕ“

Одесская студия художественных фильмов приступила к съемкам полнометражной картины «Агент «Искры» по сценарию Ал. Абрамова и М. Писманника, рекомендованному к постановке жюри Всесоюзного конкурса на лучшие киносценарии в ознаменование 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Сценарий посвящен одной из героических страниц истории Коммунистической партии Советского Союза. Фильм должен рассказать, как в борьбе с самодержавием и оппортунистами всех мастей формировались подлинные революционеры-ленинцы, воспитываемые ленинской «Искрой».

Действие фильма развертывается на юге России, в Одессе и в Мюнхене, в редакции «Искры». Главный герой фильма—молодой украинский рабочий, который в силу неотвратимых жизненных обстоятельств и под влиянием «искровской» организации становится активным борцом за дело пролетариата; ему поручено выполнить большую и трудную задачу—доставить газету в Россию, донести ленинское слово до читательских масс, и он с честью выполняет эту задачу: после долгого перерыва «Искра» снова проходит через все кордоны.

Режиссеры-постановщики фильма—Е. Ташков и В. Кочетов, оператор—Ф. Сильченко.

В. Яковлев, Ю. Сергеев

ПОД ВЛАСТЬЮ МОНОПОЛИЙ

Мысли и чаяния прогрессивного человечества проникнуты в наши дни стремлением отстоять веками созданную цивилизацию от ужасов новой разрушительной войны, сохранить длительный и прочный мир между народами. В этой связи нельзя не вспомнить о том огромном значении, которое принадлежит сейчас кинематографии—одному из самых массовых и сильных средств воздействия на сознание людей.

В чьих руках находится это мощное идеологическое оружие в капиталистических странах Запада? Почему большинство фильмов этих стран (не считая единичных произведений, созданных прогрессивными киноработниками), изо дня в день разжигает низменные страсти, отравляет умы миллионов людей ядом милитаризма, сеет атомный психоз, пропагандирует гангстерские нравы?

В общей форме ответить на эти вопросы не трудно. Известно, что кинопромышленность буржуазных стран принадлежит горстке финансовых воротил, которые используют ее для извлечения максимальных прибылей и для массовой пропагандистской работы в своих классовых интересах.

Президентом Национальной ассоциации кинематографии США, например, является представитель большого бизнеса Эрик Джонстон, о котором американский журнал «Лук» в свое время писал: «Обаятельный бизнесмен назначен руководителем американской кинопромышленности. Новый руководитель—в прошлом председатель Торговой палаты Соединенных Штатов—обладает лицом модели, рекламирующей зубную пасту, с импонирующей улыбкой... Заняв пост руководителя американской кинематографии, он провозгласил обширные планы, на основании которых киноиндустрия надеется сделать американский фильм эмиссаром государственного департамента и проводником американских идеалов во всем мире».

Для того чтобы составить более полное представление о деятельности монополий в области кино, необходимо, однако, подробнее рассмотреть факты и цифровые данные, характеризующие положение кинематографии в буржуазном мире.

Говоря о значении кинопромышленности в экономике основных капиталистических стран, надо отметить, что по объему и стоимости выпускаемой продукции, по размеру прибылей, по количеству рабочей силы и другим экономическим показателям она является одной из крупнейших отраслей народного хозяйства. Производственную мощность кинопромышленности определяет в основном количество выпускаемых ею фильмов и число коммерческих кинотеатров в стране. В 1956 году было выпущено полнометражных художественных фильмов* в Соединенных Штатах Америки—250, в Японии—500, в Западной Германии—127, во Франции—104, в Англии—106, в Италии—91. По состоянию на январь 1955 года в странах капиталистического мира насчитывалось около 76 тысяч коммерческих кинотеатров, располагающих 47 миллионами мест, ежегодная посещаемость которых превышает 11 миллиардов человек.

Доходы от проката фильмов составляют огромные суммы. Достаточно сказать, что в 1954 году валовой доход от проката американских фильмов на внутреннем и внешнем рынках составил 2210 миллионов долларов.

Далее необходимо учесть, что кинопромышленность обслуживается предприятиями точного машиностроения, химической, оптической, радио- и электротехнической промышленности, которые поставляют съемочную и проекционную аппаратуру, кинопленку и химикаты для ее обработки, изготовляют оборудование для киностудий, кинотеатров и кинокопировальных фабрик.

В условиях капиталистической системы хозяйства владельцы этих отраслей промышленности при помощи банковского капитала и посредством системы участия в акционерных капиталах кинокомпаний теснейшим образом связаны с производством, прока-

* В приведенные цифровые данные не включены кинофильмы, выпущенные совместно с иностранными кинокомпаниями.

том и демонстрацией фильмов и оказывают огромное влияние на характер и содержание выпускаемой продукции.

Если разобраться в сложных акционерных связях американских киномонополий, то мы увидим, что пять крупнейших киноконцернов—«Парамаунт», «Лоевс», «Уорнер бразерс», «XX век-Фокс», «Радио-Кейт Орфеум», которым принадлежит от 60 до 70 процентов производства фильмов и 85—90 процентов всех доходов от проката фильмов,—через такие промышленные и финансовые гиганты, как «Дженерал электрик», «Америкэн телефон энд тэлеграф», «Радио корпорейшн оф Америка» и «Чейз нэшнел бэнк», связаны с финансовыми группами Моргана и Рокфеллера, которые, как известно, оказывают решающее влияние на всю политическую и экономическую жизнь страны.

Если над кинопромышленностью США властвует Уолл-стрит, то в Англии она подчинена лондонскому Сити. Английский киноконцерн «Бритиш лайон» через Х. К. Дрейтона, директора более тридцати различных компаний, связан с «Мидленд бэнк» и фирмой «Филипп Хилл», которая, в свою очередь, связана с группой Рэнка. Кинопромышленность послевоенной Японии также сосредоточена в руках шести основных кинокомпаний «Сётику», «Тохо», «Дайэй», «Тоэй», «Синтохо» и «Никкацу», на долю которых из 302 фильмов, выпущенных в 1953 году, приходилось 250. Как видно, кинопромышленность крупных капиталистических стран полностью монополизирована. «Монополия, раз она сложилась и ворочает миллиардами,—писал В. И. Ленин,—с абсолютной неизбежностью пронизывает *все* стороны общественной жизни, независимо от политического устройства и от каких бы то ни было других «частностей»*.

Капиталистическая кинопромышленность представляет сложный комплекс коммерческих, финансовых и политических интересов различных групп монополистического капитала, объединенных в общем стремлении извлекать максимальную прибыль из эксплуатации произведений киноискусства и использовать его в своих корыстных политических целях.

Анализируя современное состояние кинематографии основных капиталистических стран, следует иметь в виду, что к моменту окончания второй мировой войны кинопромышленность США достигла небывалого подъема. В то же время кинопромышленность Англии переживала острый кризис, а кинопромышленность Франции, Германии, Японии и Италии находилась в состоянии упадка, вызванного экономическими и политическими последствиями войны. В этих условиях кинопромышленность указанных стран была не в состоянии противостоять огромному наплыву американской кинопродукции. «Наша задача,—говорил американский кинематографический босс Эрик Джонстон,—найти новые рынки и новых потребителей для наших кинокартин, кроме тех, которые мы уже имеем. Возможности огромны—в средиземноморских странах, на Ближнем Востоке, в Индии, в Центральной и Южной Америке. Я лично приветствую развитие новых рынков». Именно в этот период сложилась практика использования американского кино как орудия политического и экономического проникновения и вмешательства во внутренние дела других стран. И кинематография США в первые послевоенные годы подчинила себе почти полностью кинопрокат большинства капиталистических стран, наводнила их экраны реакционной кинопродукцией, разжигающей военный психоз, вражду к Советскому Союзу и странам народной демократии.

Еще совсем недавно—в 1951 году—на экранах капиталистического мира в среднем 74 процента демонстрационного времени отводилось для показа американских фильмов. Несмотря на то, что в последующие годы эта цифра несколько сократилась, американские фильмы все еще занимают довольно высокий процент демонстрационного времени на экранах капиталистических стран. Так, по состоянию на январь 1955 года время, занимаемое американскими фильмами на экранах отдельных капиталистических стран, в процентном отношении распределялось следующим образом: в Австралии, Англии, Аргентине, Бельгии—70 процентов, в Бразилии—80 процентов, в Дании и Италии—60 процентов, в Норвегии—55 процентов, во Франции—40 процентов, в Финляндии и Швеции—60 процентов, в Швейцарии—65 процентов и т. д.

Экспорт кинофильмов приносит американским монополиям огромные прибыли. Так, ежегодно из Англии вывозится 17 миллионов долларов чистой выручки от проката американских фильмов. Примерно такая же сумма, которая в силу валютных ограничений не может быть переведена американскими кинокомпаниями в США, используется для производства американских фильмов на английских киностудиях. Крупнейшие американские кинокомпании, господствующие в Голливуде, ставят свои фильмы в Англии не только потому, что не могут вывезти все свои доходы, но и потому, что более дешевая стоимость производства картин в английских студиях приносит им дополнительные прибыли. В свою очередь, магнаты английской кинопромышленности охотно идут на сговор с американскими киномонополиями во имя увеличения своих доходов, не думая

* В. И. Ленин, Империализм, как высшая стадия капитализма, Соч., т. 22, стр 225.

о том, что такая политика привела английскую кинопромышленность к почти полному подчинению Голливуду. Так, из трех монополистических групп, контролирующих английскую кинопромышленность, две—«Ассошиэйтед-бритиш пикчэрс компани» («АБПК») и фирма «Рэнк»—представляют собой типичный пример международных монополистических связей.

Интересно отметить, что президентом английской кинокомпании «АБПК» (37,5 процентов акционерного капитала которой принадлежит американскому киноконцерну «Уорнер бразерс») является американец.

Эта кинокомпания, которой принадлежат 394 кинотеатра, крупная киностудия в Элстри, студия кинохроники «Патэ-ньюс» и которая владеет патентом на новый способ печати («Пакколор»), представляет собой оплот Моргана и Херста в английской кинопромышленности.

Американский киноконцерн «XX век-Фокс» связан с группой Рэнка посредством участия в акционерном капитале «Гомон бритиш корпорейшн», половина которого принадлежит американцам.

Вкладывая свои капиталы в английскую кинопромышленность, американские монополии подчиняют себе не только производство, но и прокат фильмов. В результате независимые английские кинофирмы находятся в косвенном подчинении у монополистических групп, так как последние решают, какие фильмы будут демонстрироваться на английских экранах.

К причинам, тормозящим развитие французской кинопромышленности, также относится засилье американских фильмов, которым отводится значительная часть демонстрационного времени на французских экранах. Широкому ввозу американской кинопродукции во Францию способствовало так называемое соглашение Блюма—Бирнса, заключенное в 1946 году между Францией и США. По этому соглашению только 16 недель из 52 предоставлялось для проката французских фильмов. Это соглашение подрывало основы французской кинопромышленности. Однако под влиянием общественного мнения правительство Франции было вынуждено в 1948 году частично пересмотреть соглашение Блюма—Бирнса. В результате демонстрационное время для французских фильмов увеличилось до 20 недель в год. Декретом от 31 декабря 1953 года для всех иностранных фильмов был установлен тот же режим, что и для французских. При этом французские фильмы должны демонстрироваться по крайней мере 5 недель в квартал. Между тем факты показывают, что и в настоящее время французская национальная кинопромышленность продолжает оставаться в тяжелом положении.

Огромные прибыли, которые приносит прокат американских фильмов в странах Западной Европы, не удовлетворяют аппетиты американских кинемонополий: с еще большим усердием они стремятся завладеть кинорынками Среднего и Ближнего Востока, Африки, Латинской Америки и Юго-Восточной Азии.

Однако в последние годы в связи с ростом национально-освободительного движения, стремлением народов к политической и экономической независимости в ряде стран этих районов экспансионистские тенденции американских киномонополий встречают все большее сопротивление.

Еще на заре развития кинопромышленности В. И. Ленин говорил, что до тех пор, пока кино находится в руках пошлых спекулянтов, оно будет приносить больше зла, чем пользы, развращая массы своим отвратительным содержанием.

Тлетворное и разлагающее влияние американской стандартной кинопродукции совершенно очевидно и для самих американцев. Об этом ярко свидетельствуют данные, опубликованные в 1956 году сенатской подкомиссией по расследованию влияния Голливуда на преступность среди несовершеннолетних в США. Хотя нельзя заподозрить членов комиссии в нарочитом желании критиковать голливудскую кинопромышленность, они признают в своем докладе, что «режиссеры и продюсеры кинокартин делают все больший упор на садизм, жестокость и насилие». В докладе указывается, что, по мнению криминалистов, которые были привлечены к работе подкомиссии, проповедуемые фильмами жестокость и насилие «явно наносят ущерб умственному развитию как нормальных детей, так и детей, склонных совершать проступки и совершающих их».

Подкомиссия была вынуждена отметить, что «при нынешних международных условиях, когда существует... затаенная мысль об атомном уничтожении, атмосфера насилия, распространяемая через средства ма́ссового воздействия на умы, вредно отражается на детях».

В докладе упоминается фильм «Десять людей, которых разыскивают», постановщик которого Браун убеждал комиссию, что «в этой картине всего лишь пять или шесть убийств, причем каждое из них содержит моральное поучение и дает хороший пример американским детям». Однако же члены подкомиссии установили, что в фильме по меньшей мере семнадцать зверских убийств!

В погоне за долларами владельцы кинопромышленности не гнушаются ничем и используют самые омерзительные средства рекламы, чтобы привлечь побольше зрителей. Так, например, на рекламе к фильму «Щит для убийства» была изображена обнаженная женщина в окружении покрытых кровью мужчин.

Надпись на плакате гласила: «Такой свирепый, такой неприкрыто порочный фильм, что у вас волосы на голове встанут дыбом». Подобного рода аморальная реклама служит достойным дополнением к гангстерским фильмам.

Что касается политических лейтмотивов американской кинопропаганды, то содержание значительной части фильмов соответствует пропагандистскому курсу, проводимому наиболее реакционными органами печати США.

Уместно вспомнить, что после прихода Гитлера к власти фашистское правительство, по данным западногерманского журнала «Виртшафтсдинст», скупило 95,5 процентов акций крупнейшего германского киноконцерна «УФА», который практически контролировал всю кинопромышленность Германии, с тем чтобы использовать кино в своих пропагандистских целях. С помощью кино фашистские заправилы отравляли сознание немецкого народа бредовыми теориями о «расовом превосходстве», о «непобедимости германской армии», проповедовали идеи порабощения и уничтожения других народов. Мы хорошо знаем, чем все это кончилось. Однако в настоящее время реакционные круги Соединенных Штатов Америки вновь используют кино для пропаганды милитаризма и разжигания военной истерии.

Выпущенные в недавние годы такие американские фильмы, как «Лиса пустыни» (восхваляющий гитлеровского генерала Роммеля), «Стальной шлем» (в котором показывается, как американский солдат хладнокровно расстреливает безоружного северокорейского военнопленного), «Решающий час наступает» (где американский полковник приказывает истребить колонну корейских беженцев, состоящую из женщин и детей),—наглядные примеры кинопропаганды милитаризма в США. Прогрессивный американский сценарист и кинокритик Лоусон в своей книге «Кинофильмы в борьбе идей» пишет об одном из этих фильмов: «Фильм «Лиса пустыни» потряс весь мир. Он был свидетельством возрастающей угрозы фашизма в Соединенных Штатах»*.

Однако народы капиталистических стран, испытавшие на себе ужасы второй мировой войны, предпочитают смотреть другие фильмы. Как сообщает, например, французский журнал «Сэкофи», проведенный в 1954 году французским «Национальным центром кино», опрос зрителей о том, какие фильмы они предпочитают смотреть, показал, что интерес французов к американским фильмам заметно падает. Так, если в 1949 году 45 процентов зрителей смотрели американские фильмы, то в 1954 году их число упало до 35 процентов. Все еще высокий процент французских зрителей, посещающих американские фильмы, объясняется тем, что во многих кинотеатрах в основном демонстрируется американская кинопродукция и поэтому рядовой француз не имеет другого выбора.

* Г. Лоусон, Кинофильмы в борьбе идей, М., 1954, стр. 36.

Падение интереса к американским фильмам наблюдается не только во Франции, но и в других странах капиталистического мира. Как сообщает американский журнал «Форин коммерс уикли», произведенное обследование показало, что доля демонстрационного времени, предоставляемого для американских фильмов на экранах капиталистических стран, упала с 74 процентов в 1951 году до 68 процентов в 1955 году. В том же журнале указывается, что в последние годы значительно возросла конкуренция со стороны кинокомпаний Италии, Западной Германии, Франции, Японии и Англии, которые увеличивают выпуск кинокартин и все больше соперничают с американцами не только на внутреннем, но также и на мировом кинорынке.

●

Несколько слов о кинопроизводстве в отдельных странах Западной Европы.

Несмотря на противодействие американцев, в последние годы отмечается известный рост западногерманской кинопромышленности. По сообщению журнала «Документацион дер цейт» от 20 марта 1957 года, в Западной Германии восстанавливается довоенный киноконцерн «УФА» и вновь создана крупная киномонополия «Бавария фильм». Журнал отмечает, что правительство ФРГ покровительствует крупным кинофирмам, которые в будущем «должны оказывать влияние магией целлулоида на общественное мнение».

Важным рынком для киномонополий США является Италия, куда ежегодно ввозится значительное количество американских фильмов. Однако прогрессивные силы итальянского кино оказывают упорное сопротивление засилью американской кинопродукции, противопоставляя ей правдивое, подлинно национальное киноискусство. В послевоенные годы по всему миру прогремела слава передовых мастеров итальянского кино. «Мы видели,—пишет итальянский кинорежиссер Карло Лидзани,—насколько глубокой и естественной для всей современной итальянской культуры была потребность вернуться к изображению жизни народа, навсегда отказаться от риторичности, условности, оппортунизма, которыми ее хотели бы наделить реакционные силы нашего общества»*. Зрители всего мира

* К. Лидзани, Итальянское кино, М., 1956, стр. 170.

тепло встретили такие талантливые фильмы, как «Рим—открытый город», «Нет мира под оливами», «У стен Малапаги», «Дорога надежды», «Под небом Сицилии», «Мечты на дорогах», «Рим в 11 часов» и многие другие.

Совершенно очевидно, что молодое, жизнеутверждающее течение в итальянском киноискусстве уже завоевало прочные позиции и имеет большое будущее.

Однако, несмотря на творческие успехи мастеров итальянской кинематографии, последняя в настоящее время переживает серьезные экономические трудности, вызванные в первую очередь американским кинодемпингом. Не выдерживая конкуренции с американскими киномонополиями, ежегодно разоряется множество мелких и средних итальянских кинофирм.

Как сообщала швейцарская газета «Нейе Цюрихер цейтунг», весной этого года вслед за мелкими и средними кинофирмами разорилась крупная кинокомпания «Минерва-фильм», дефицит которой составил 3 миллиарда лир. На грани банкротства стоит контролируемая государством кинокомпания «Эник», не имеющая возможности оплачивать проценты по своим долгам, которые достигают суммы, близкой к 7 миллиардам лир. Следует отметить, что эта кинокомпания является одной из крупнейших в Италии. На ее предприятиях занято 1250 человек; она производит художественные и документальные фильмы, обладает своей прокатной организацией и контролирует сто кинотеатров. В связи с тем что итальянское правительство предприняло шаги к ликвидации этой кинокомпании, рабочие и служащие, занятые на ее предприятиях, объявили 24-часовую забастовку протеста.

Не удивительно, что в этой обстановке в Италии наблюдается падение производства фильмов. Если в 1954 году было выпущено 157 полнометражных художественных фильмов, а в 1955 их число составляло 130, то в 1956 году оно снизилось до 91.

Пользуясь экономической слабостью итальянской кинопромышленности, американские киномонополии выбрасывают на итальянский кинорынок фильмы по демпинговым ценам, предоставляя владельцам кинотеатров значительные льготы в части выбора фильмов и в отношении прокатной платы.

Демонстрация иностранных фильмов, дублированных на итальянский язык, полностью монополизирована американскими кинофирмами, которые извлекают из этого огромные доходы и используют их затем для расширения американского влияния на итальянском кинорынке.

Не удивительно, что в Италии все громче раздаются голоса о необходимости нормализовать экономику кинематографии, в частности путем сокращения импорта иностранных фильмов и в первую очередь—американских. Такие же мнения высказываются и в других западных странах. Понятно поэтому то беспокойство, которое сквозит в докладе о состоянии американской кинопромышленности, представленном недавно Эриком Джонстоном. Касаясь доходов, получаемых Голливудом из других стран, Джонстон отмечает, что пока еще они составляют 40 процентов общих доходов Голливуда, и добавляет: «Однако уже к концу 1953 года за границей появились сигналы, свидетельствующие об экономической буре... По существу почти на всех рынках раздаются требования урезать доступ для американских кинокартин и сократить приносимую ими выручку». Джонстон сетует на «укрепление положения и рост притязаний иностранной кинопромышленности, которая усиливает конкуренцию с Голливудом»; он с удивлением отмечает «рост доходов от итальянских фильмов в Италии и от немецких—в Германии...». Далее Джонстон заявляет, что в переговорах Голливуда с иностранными государствами «решающим фактором является американская торговая политика», и призывает предотвратить дальнейшие «неблагоприятные последствия для американской кинопромышленности на иностранных рынках».

●

Ослабление американских позиций на мировом кинорынке совпало с резким падением доходов от проката фильмов внутри страны, вызванным катастрофическим снижением посещаемости кинотеатров. Согласно данным, опубликованным в американской газете «Уолл-стрит джорнэл», еженедельная посещаемость кинотеатров в 1956 году не достигла 50 миллионов человек, тогда как в 1930 году кинотеатры еженедельно посещало 90 миллионов человек. Принимая во внимание, что население США в настоящее время увеличилось, можно сделать вывод, что еженедельная посещаемость снизилась более чем вдвое.

Снижение посещаемости резко сказалось на доходах кинотеатров.

Сокращение этих доходов вызвано также новой политикой кинокомпаний, которые требуют от владельцев кинотеатров помимо прокатной платы также отчисления определенного процента от прибыли кинотеатра. Таким образом, владельцы кинотеатров выдерживают двойной удар. Они должны считаться с сократившейся выручкой от продажи билетов и получать меньшую долю из того, что остается от выручки.

Все это привело к тому, что в последние годы в США наблюдается процесс свертывания киносети. Если в 1951 году в стране было 23 120 кинотеатров, то в 1955 году количество их сократилось до 18 351. По сообщению английской газеты «Файненшл таймс», президент компании «Парамаунт тиэтрс»

Леонард Голденсон высказал предположение, что общее количество кинотеатров в США сократится в ближайшие годы примерно до 11 200, «прежде чем наступит какая-либо стабилизация». Он также сказал, что в настоящее время примерно 5 400 кинотеатров работают с убытком, а 5 200 других находятся на грани этого. В то же время такое резкое сокращение киносети было несколько уравновешено строительством кинотеатров нового типа (так называемых «драйв ин»), где зрители просматривают фильмы... сидя в своих автомобилях.

Представители кинокомпаний обычно объясняют падение посещаемости кинотеатров широким распространением телевидения. В настоящее время в США насчитывается свыше 40 миллионов телевизоров, и число их все продолжает увеличиваться. Нет сомнения, что это оказало существенное влияние на посещаемость кинотеатров. Однако, как правильно отмечает американский кинодеятель Лоусон, дело не только в телевидении, а также в том, что простые американцы пресытились пошлой продукцией Голливуда, стандартными кинофильмами, проповедующими идеи и взгляды, не имеющие ничего общего с мыслями и чаяниями простых людей Америки.

●

Обеспокоенные упадком кинопромышленности, американские кинокомпании с 1953 года начали усиленно внедрять новую кинотехнику—широкий экран со стереофоническим звуком. К настоящему времени в США свыше 16 тысяч кинотеатров оборудовано широким экраном; все большее распространение получает панорамное кино—«синерама». Применение новой кинотехники несколько укрепило положение кинопромышленности и повысило ее прибыли.

Для сближения с телевизионными компаниями киномонополии увеличивают число фильмов, предоставляемых для демонстрации на телевизионных экранах. В распоряжение телевизионных фирм уже предоставлено более 6 тысяч старых фильмов.

Из статистических данных видно, что в последние годы кинокомпании улучшили свое финансовое положение, несмотря на продолжающееся падение посещаемости кинотеатров. Однако по сравнению с 1946 годом их прибыли остаются еще на низком уровне. Так, крупнейшая кинокомпания «Парамаунт» в 1955 году получила прибыли лишь в сумме 9,7 миллиона долларов, в то время как в 1946 году они равнялись 18,7 миллиона долларов.

Стремясь полностью захватить телевизионные экраны, американские кинокомпании выдвинули недавно проект переоборудования телевизоров по так называемой системе «Плати и смотри». Введение такой системы означает, что владелец телевизора должен опустить в телевизионный автомат монету, и тогда он будет иметь возможность смотреть только что выпущенный фильм. Сторонники этой системы считают, что если хотя бы 20 миллионов владельцев телевизоров бросят в телевизионные автоматы по монете достоинством в 50 центов, то это с лихвой окупит производство одного полнометражного фильма, который вдобавок будет еще демонстрироваться в кинотеатрах и может быть экспортирован за границу.

В последний период наблюдается тенденция к совместному производству фильмов телевизионными и кинематографическими компаниями.

Несмотря на предпринимаемые кинокомпаниями меры, положение американской кинопромышленности продолжает оставаться тяжелым. Понятно поэтому то значение, которое придают магнаты американской кинопромышленности внешним кинорынкам. Так, кинокомпания «Лоевс» надеется в ближайшие 2—3 года удвоить свои доходы от проката фильмов за границей. Она строит и покупает кинотеатры в Западной Германии. Компания «XX век-Фокс» приобрела обширную сеть кинотеатров в Южной Америке и Новой Зеландии.

●

Рассматривая современное состояние кинематографии основных капиталистических стран, следует отметить и наличие в ней прогрессивных сил. Фильмы, выпущенные прогрессивными деятелями киноискусства капиталистических стран, несмотря на все чинимые им препятствия со стороны цензуры и исключительно тяжелое финансовое положение независимых кинофирм, пользуются неизменным успехом у подавляющего большинства зрителей. Достаточно вспомнить небывалый успех замечательных итальянских фильмов, творческие удачи передовых французских мастеров кино, успех американского фильма «Соль земли», правдиво рассказывающего о жизни американских рабочих, и многих других фильмов, созданных прогрессивными кинодеятелями Запада.

В буржуазной печати много говорят о кризисе кино, о том, что оно деградирует. Это правильно в отношении реакционной буржуазной кинематографии, которая все больше теряет свое влияние на миллионные массы зрителей.

Будущее принадлежит прогрессивным силам киноискусства, которые, оставаясь верными национальным традициям, создают произведения, отражающие веру простых людей в торжество идей справедливости и демократии.

К. Захариев

Письмо из Болгарии

НАШИ ПОИСКИ

Наша студия в Софии наряду с кинопериодикой уделяет большое внимание репортажным фильмам. Ведь нередко случаются события, которые заслуживают того, чтобы им был посвящен целый документальный фильм.

Например, партийные, правительственные и парламентские делегации братских стран посещали нашу страну, а наши делегации посещали другие страны. Эти события, выражающие глубокую дружбу народов и их стремление укрепить мир, послужили основой таких фильмов, как «Дружба навеки» (о посещении Советского Союза болгарской партийно-правительственной делегацией); «В стране орлов» (о посещении Албании болгарской делегацией); «Сыновья Коммуны» (о посещении Болгарии делегацией Французской Коммунистической партии) и ряд других. Эти фильмы—волнующие исторические документы, которые имеют огромную ценность теперь и будут иметь не меньшее значение для грядущих поколений.

«РОДНАЯ НЕФТЬ»

Репортажный фильм, чтобы он был подлинным документом, требует точного, объективного отображения событий. Но всякое искусство именно потому и искусство, что показанное в нем преломляется через чувства и мысли его создателя.

Ясно, что к съемке любого фильма, будь это даже репортаж, мы должны приступать, не только зная, что мы будем снимать, но и как мы будем относиться к объекту съемок. Речь идет об идейной направленности фильма, которая должна быть прочувствована и осознана. Иначе неизбежны съемки случайного, ненужного, не подчиненного общей концепции материала.

Предварительное уяснение идеи абсолютно необходимо; но этого недостаточно для создания хорошего фильма. Необходимы еще мастерство и высокая культура. Репортажный фильм требует особенно натренированного глаза, быстрой хватки, безошибочной реакции и, конечно, таланта. Частые съемки сходных по характеру объектов нередко ведут к выработке штампов, к схематизму, когда исходят не из конкретных, индивидуальных особенностей события, а из ремесленной практики. В этих случаях фильмы становятся похожи друг на друга, как близнецы.

Но ведь фильмом мы намереваемся воспитывать зрителя, и, чтобы добиться этого, нам нужно прежде всего привлечь его внимание. Это внимание зрителя должно быть завоевано. Между тем известно, что однообразие вызывает скуку. Любой документальный фильм должен быть увлекательным, должен обладать прелестью новизны.

Сфера репортажного фильма—не только политические и спортивные события, но и события повседневной жизни трудящихся. Здесь могут быть завоеваны большие идейные и художественные успехи. Примером тому служит выпущенный в 1956 году документальный фильм «Родная нефть» (режиссер Генчо Генчев, оператор Жеко Русев).

В прошлом нам внушалось, что страна наша бедна, что мы можем заниматься только земледелием. С утра и до позднего вечера наш нищий крестьянин должен был бороздить сохой землю. Такими красками рисовали нашу жизнь господа на Западе, чтобы

легче было держать нас на положении полуколонии, и многие из нас свыклись с этой мыслью.

Сегодня наша жизнь стала новой, она вся—в динамике и развитии. Мы обладаем уже многим, чем можно гордиться. Особенно радостным событием для нашего народа было открытие в стране нефти, о чем мы раньше даже и не мечтали.

Создавать документальные фильмы о наших успехах в индустриализации—отрадная задача. У нас есть фильмы о заводах, водохранилищах, электростанциях; мы готовимся создать фильм о первой в нашей стране доменной печи, о медеплавильном заводе, об объектах, на которых сейчас разворачивается строительство. Но сделать фильм о нашей нефти—это особая радость. Авторы будущего фильма, вдохновленные прекрасной картиной Р. Кармена о советских нефтяниках, стали мечтать о создании чего-то подобного, разумеется, в масштабах конкретной болгарской обстановки.

Но, когда они посетили самый объект, действительность оказалась внешне крайне бедной: пустынное ровное поле с бараками кофейного цвета, с выгоревшей растительностью и обилием песка. Только море, бьющееся невдалеке о скалистый берег, оживляет эти места своим шумом.

Здесь нет даже обычных нефтяных вышек, которые могли бы выглядеть в этом месте весьма живописно. Но вышки здесь оказались излишними, так как наша нефть течет сама. Единственное, что не изменило замыслам авторов,—это люди. Вдохновенные, прекрасные труженики показали, на что они способны.

В созданном фильме недостает импозантности, которую мы привыкли видеть в других картинах, но твердая воля и упорство людей, которые предшествуют всякому успеху, достойно в нем отражены. Люди здесь живут обыкновенной трудовой жизнью, и в красоте их труда заключена красота фильма.

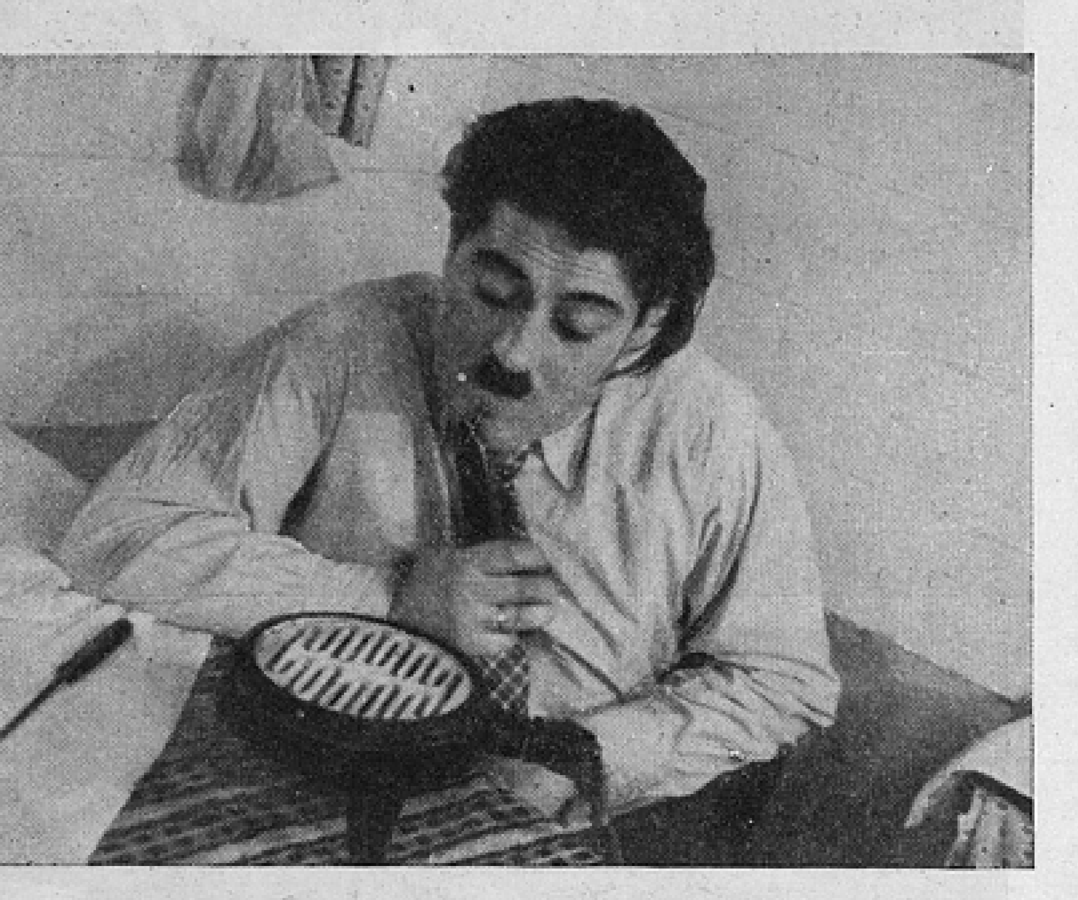
В прошлом году исполнилось 100 лет со времени основания в стране первых читален. Учителя—верные сыны отечества—еще до освобождения Болгарии от турецкого ига стремились разбудить свой народ и поднять его на борьбу. Наши читальни представляют собой совершенно самобытные очаги просвещения народа. Они являются сокровищницами всего болгарского. Три периода истории нашего народа определяют культурные и политические цели этого института, существующего в сотнях городов и сел: до освобождения от турецкого владычества—борьба за духовную и политическую свободу; после освобождения—борьба за социальную справедливость; в условиях народной власти—борьба за общий подъем культуры.

Такой институт и его юбилей требовали создания документального фильма. И он был сделан и выпущен под названием «Вековая служба народу» (режиссер Иван Попов, оператор Христо Ковачев).

«КАК ОЖИВАЮТ СКАЗКИ»

Работа над этим фильмом поставила авторов в положение людей, которые должны были как бы пережить вековую историю нашего народа. Вот места, где впервые засияли «просветительные лампады», впервые взвились занавесы на скромных сценах. Вот шкафы первых библиотек... Затем хронологически следуют заветы апостола свободы Василя Левского, деятельность Бачо Кира...

Кажется, еще живо все старое и на мощенных камнем улицах Трявны, на площади перед церковью с покосившимся крестом или на сводчатом мосту над рекой. Человеку кажется, вот-вот появится Ангел Кынчев, старый Славейков или какой-нибудь



«НЕОБЫКНОВЕННЫЙ СЛУЧАЙ»

турецкий офицер, вооруженный до зубов. И всюду одно и то же—будь это до или после Освобождения, будь это на Дунае или в районе Стара Планина—всюду и всегда чувствуется наша неразрывная связь с нашими русскими братьями-освободителями. Эта любовь и духовное единство с нашими освободителями вошли в нашу плоть и кровь, стали частью нашей жизни. Именно поэтому они должны быть выражены не декларативно, а непринужденно, искренне, на основе самих жизненных фактов.

Жизнь известных поэтов, революционеров и героев Сопротивления, погибших за счастье народа, представляет большой интерес. У нас уже были такие историко-биографические фильмы, как «Апостол свободы Василь Левский», «Никола Вапцаров», «Гео Милев», «Христо Смирненский» и «Димитр Благоев». Исторические документы нужно было заставить заговорить таким образом, чтобы они стали понятными и интересными каждому. И если в созданных до сих пор фильмах была найдена увлекательная форма, то для дальнейших появляется опасность повторения, штампа, которого необходимо избегать.

Когда фильм уже готов и выпущен на экраны, к нему предъявляются различные требования. Одни желают видеть побольше документации, фактов, а другие считают, что документальных материалов предостаточно, и требуют большей лиричности. Сочетание того и другого—нелегкая проблема, решение которой на практике требует от нас большой профессиональной и общей культуры, большого вкуса и мастерства.

В 1955 году весь мир отмечал 150 лет со дня рождения великого датского писателя-сказочника Андерсена, и наша студия решила также ознаменовать это событие. Самый лучший детский драматический коллектив при Дворце пионеров подготовил и показал инсценированную сказку Андерсена «Снежная королева». Это и породило идею создать фильм «Как оживают сказки». Целью фильма было показать, как работает драматический коллектив Дворца пионеров, как готовится представление, причем одновременно нужно было раскрыть и содержание андерсеновской сказки.

При создании этого фильма необходимо было перейти от обыкновенной сценической декорации к кинодекорациям, к кинематографическим решениям, от обыкновенной игры пионеров в драматическом кружке—к игре артистов.

И вот здесь возникает спор о чистоте жанра, об участии артистов в документальном фильме.

Вопрос чистоты документального жанра превратился для некоторых в самоцель, и этому идолу приносится в жертву все остальное, хотя иной раз цель фильма может быть достигнута самыми разнообразными средствами. Думается, что не всегда строгая документальность—самый правильный путь.

В этом смысле показателен недавно выпущенный фильм «Необыкновенный случай» (режиссер Януш Вазов, оператор Барух Лазаров). Здесь участвует артист, и все-таки говорят, что это действительно документальный фильм. С точки зрения проблематики фильм этот важен еще и потому, что он касается недостатков в нашей жизни.

Разные недостатки существуют в жизни, и раскрытие их является толчком для их исправления. Вот почему сатира должна найти место и в документальном кино.

Первые шаги были сделаны нами в еженедельном кинообозрении. Зрители встретили этот выпуск обозрения с большим интересом. На экране замелькало изображение кинокамеры, и на ее объективе появились беспорядочно разбросанные буквы, составившие титр: «Наша сатира». Были показаны плохое хозяйничанье на одном строительстве, пренебрежительное отношение нерадивых людей к культурным памятникам и другие сюжеты.

В фильме «Необыкновенный случай» затрагивается вопрос о качестве продукции, выпускаемой некоторыми предприятиями. Автор рассказывает, что он получил задание снять большую выставку моделей, устроенную рядом предприятий. И вот на выставке он сталкивается с таким необыкновенным случаем, который и определил название фильма.

Мы—на выставке, где демонстрируются красивые

модели. По винтообразной лестнице спускается элегантно одетое семейство, и конферансье начинает расхваливать модели, но... движение вдруг останавливается. Люди недоуменно переглядываются... А посреди публики стоит глава этого семейства с женой и детьми, только одеты они очень неуклюже—пальто мало и коротко, брючины разной длины: разница между моделями на лестнице и одеждой человека внизу—очевидна. Дальше следуют злоключения этого же персонажа: купленный им гардероб трескается, стол разваливается, электролампы перегорают, карман пижамы оказывается пришитым не на месте... Беды идут одна за другой, и когда мы снова возвращаемся в выставочный зал, показ безупречно сделанных моделей сопровождается спором о причинах плохого качества продукции. Выявляются виновники брака, а в заключение фильма автор сообщает, что персонажи и события фильма вымышлены.

Как мы видим, фильм этот ставит перед нами не только проблему участия актера в документальном фильме (в данном случае показ действительных фактов просто немыслим без участия актера, если мы желаем, чтобы картина была действенной и интересной), но также и проблему построения киносатиры. Этот вопрос все еще недостаточно ясен для документалистов. В нашей студии задуманы фильмы о волоките, о хулиганстве и другие. И, конечно, весьма поучительно и забавно было бы видеть на экране случаи невоспитанности и грубости, снятые репортажно. Сейчас мы думаем о путях создания таких сатирических картин.

Перед работниками нашей студии стоит и много других проблем—творческих и организационных. В стремлении создать что-нибудь новое, хорошее мы делаем немало промахов. Достигнуты ли наряду с этим ощутимые успехи? Пускай об этом судит зритель.

Перевел с болгарского В. ЛЕГЕНТОВ

Ю. Калистратов

НА ШВЕДСКИХ КИНОСТУДИЯХ

По приглашению деловых кругов шведской кинематографии группа специалистов Министерства культуры СССР побывала недавно в Швеции, где ознакомилась с рядом предприятий кинопромышленности. Поездка была кратковременной, но благодаря оказанному нам дружественному приему стала поучительной и интересной.

●

Шведская кинематография имеет опытных кинодраматургов, режиссеров и актеров, создавших немало хороших фильмов. К сожалению, у нас о них знают очень мало и то главным образом из печати.

Одним из наиболее талантливых деятелей шведского киноискусства безусловно является режиссер Ингмар Бергман—художник широкого диапазона. Он широко известен также как литератор—автор ряда пьес и сценариев—и как театральный режиссер. За последние десять лет Бергман поставил 16 картин, в том числе «Улыбки летней ночи», отмеченную на Каннском кинофестивале в 1956 году.

Нам довелось просмотреть один из лучших шведских фильмов другого видного кинорежиссера—Арне Маттсона—«Она танцевала только одно лето». В этой картине на фоне чудесной шведской природы развертывается конфликт между ханжой-пастором и сельской молодежью, заканчивающийся трагической гибелью молодой героини, роль которой исполняет актриса Улла Якобсон.

Широко известны также кинорежиссеры Ларс Эрик Кьеллгрен, Густав Моландер, Олаф Сьёберг и Хампе Фаустман, создавшие ряд прогрессивных фильмов, в том числе «Когда цветут луга», премированный на III Международном кинофестивале в Марианских Лазнях.

Наряду с такими всемирно известными шведскими актрисами кино, как Грета Гарбо и Ингрид Бергман, завоевывают популярность представители молодого поколения—Ан-Мария Гюленспетс, Улла Якобсон, Биби Андерссон, Май Брит Нильссон и другие.

Меня, как экономиста, особо интересовали вопросы экономики и организации шведского кинопроизводства.

●

Швеция—небольшая страна (численность ее населения—всего 7,3 миллиона человек). Тем не менее шведские киностудии выпустили в 1955 году 37 полнометражных художественных фильмов, а в 1956 году—34. Это составляет около 10 процентов общего количества фильмов, ежегодно выпускаемых в Швеции в прокат...

Среди остальных выходящих на экраны фильмов больше всего американских (170—190 в год). Голливуд не встречает в Швеции тех законодательных ограничений, которые существуют в некоторых других западных странах.

Тем не менее на картины национального производства приходится одна треть валовой выручки киносети. Это говорит о том, что шведы предпочитают собственные фильмы заграничным.

Однако далеко не все фильмы шведского производства окупаются. Еще меньше фильмов, приносящих прибыль.

В связи с этим возникает вопрос—на чем же базируется экономика шведской кинопромышленности?

Оказывается, убытки от реализации отечественных картин шведские кинофирмы перекрывают доходами от проката иностранных фильмов. Этому способствует «вертикальная» организационная структура кинофирм. Достаточно сказать, что три наиболее крупные кинофирмы из пяти наряду с производством фильмов занимаются также прокатом заграничных картин в собственных кинотеатрах. Кстати сказать, такова же структура крупнейших кинемонополий США.

Жестокая иностранная конкуренция, высокие ставки налога (обусловливающие сравнительно высокие цены на билеты в кино) наряду с узостью рынка сбыта требуют особо рациональной организации производства фильмов в Швеции, жесткой экономии в расходовании трудовых и материальных ресурсов.

•

Подготовительному периоду на всех киностудиях Швеции уделяется большое внимание. Он начинается с уже разработанного режиссерского сценария и продолжается обычно не больше 1—2 месяцев. Снимается же фильм в среднем за 40—45 съемочных дней, не считая перерывов на освоение декораций, репетиции и т. д., то есть примерно за 2 месяца.

Учитывая, что фильм имеет в среднем около 2700 метров, средняя выработка съемочной группы за рабочую смену равна 55—60 полезным метрам. Однако надо заметить, что этот показатель производительности труда съемочных групп в Швеции не применяется. Результаты их работы оцениваются в соответствии с выполнением заданий режиссерского сценария по объектам и кадрам (точкам съемки фильма). За смену снимается в среднем 12—15 (и более) кадров при двух-трех, редко четырех дублях.

Монтажно-тонировочный период длится обычно 1—2 месяца. Таким образом, общая продолжительность постановки фильма с начала подготовительного периода до сдачи картины в тиражирование составляет обычно 5—6 месяцев.

Отличительные черты организации производства фильмов в Швеции мы хотим показать на примере киностудии крупнейшей в стране фирмы «Свенск фильминдустри» («СФ»), познакомиться с которой нам любезно помог начальник производства этой студии доктор Гаральд Моландер. Эта фирма—одна из старейших в мире—была основана 50 лет тому назад. Здесь в 1924 году сыграла свою первую роль в кино Грета Гарбо, а 10 лет спустя дебютировал Ингмар Бергман.

Киногородок «СФ» расположен на живописном участке в Разунде—предместье Стокгольма. Студия располагает четырьмя павильонами: одним—площадью в 1000 квадратных метров, двумя—по 450 и одним в 270 квадратных метров.

Каждая съемочная группа в период павильонных съемок располагает обычно двумя павильонами. В одном, где уже готовы 1—3 декорации, производятся съемки, в другом возводятся либо разбираются декорации. В зависимости от сложности декорации воздвигаются за срок от двух до десяти дней.

Павильонные съемки планомерно сочетаются с на-

ПОПУЛЯРНЫЙ В ШВЕЦИИ АКТЕР-КОМИК НИЛЬС ПОППЕ

турными в экспедициях. Удельный вес натурных съемок по количеству съемочных дней обычно не превышает 25—30 процентов. Возможно, что на сравнительно невысоком проценте натурных съемок сказываются географическое положение Швеции и ее климат.

За последние годы студия выпускала в среднем по 10—12 фильмов, не считая короткометражных (документальных, учебно-инструктивных и других), равноценных по трудоемкости примерно двум полнометражным художественным фильмам.

Вторая по мощности шведская киностудия фирмы «Сандревью ательерна» (начальник производства г-н Андрессон), также находящаяся в Стокгольме, располагает двумя павильонами площадью по 800 квадратных метров. Любопытно, что павильоны организованы в здании, переделанном из теннисного корта. При аналогичной организации производства студия «Сандревью» выпускает 8—9 фильмов в год.

Рациональное использование павильонной площади достигается прежде всего продуманной системой запуска фильмов в съемочный период. При этом учитываются реальные возможности технической базы и сезонные факторы, определяющие возможности натурных съемок. На первый взгляд кажется странным, что павильоны шведских студий загружены летом больше, чем зимой. Объясняется же это тем, что летом более всего свободны режиссеры и актеры, которые привлекаются для съемок фильмов из театров. Кроме того, фильмы, снимаемые в первые месяцы года, заканчиваются весной, когда невыгодно выпускать картины в прокат, потому что в это время года снижается посещаемость кинотеатров.

Благодаря тому что группы снимают изо дня в день, без перерывов, создается объективная необходимость самой тщательной подготовки к съемкам. Производственной дисциплине, четкому распределению обязанностей и ответственности за их выполнение способствует также строгое ограничение штатного состава студийных работников, включая и участников съемочных групп.

Режиссерская часть съемочной группы состоит у нас по действующим нормам из пяти человек, а в Швеции только из трех: режиссера-постановщика, его ассистента и помощницы (так называемой «скрипт-герл»). Между прочим, к этой же категории работников в Швеции относят и руководителя производства фильма.

Мы узнали также, что режиссер, его ассистент и помощник обычно не состоят в штате студии и оплачиваются, так же как и актеры, по контрактам либо с фильма, либо повременно. В последнем случае контракт заключается обычно на год, и за это время режиссер должен поставить два фильма.

«ОНА ТАНЦЕВАЛА ТОЛЬКО ОДНО ЛЕТО»

Дифференциация гонорара кинорежиссеров примерно такова: если размеры оплаты начинающего режиссера принять за единицу, то для опытного режиссера этот коэффициент поднимается до 2—3, а для мастера высшей квалификации достигает 4. Ассистент режиссера получает примерно втрое меньше, чем его шеф.

Операторов и звукооператоров в съемочной группе обычно по два: по одному категории «А» (высшая квалификация) и по одному категории «Б» (ассистенты). При этом звукооператор категории «Б» является микрофонщиком. Надо заметить, что операторов в Швеции относят к техническому персоналу и за исключением наиболее видных мастеров они состоят в штате студий на повременной заработной плате. Кинооператор категории «А» получает примерно втрое больше, чем кинооператор категории «Б».

К техническому персоналу относятся и художники, или, как их принято называть в Швеции, архитекторы. Получая гонорар по контракту с фильма, архитектор зачастую обслуживает две, а иногда и три съемочные группы.

Административный персонал съемочной группы составляют руководитель производства и его помощник.

В целом состав постановочного коллектива в съемочном периоде на шведских студиях не превышает 10 человек (тогда как у нас он по норме достигает 20 человек).

ОДИН ИЗ ШВЕДСКИХ КЛУБОВ (НАРОДНЫХ ДОМОВ)

Инженеры и техники на шведских студиях являются штатными работниками и получают помесячную заработную плату.

Одной из важных предпосылок высокой производительности труда съемочных групп является рациональная организация использования восьмичасового рабочего дня. Осветители и рабочие сцены (постановщики) приступают к работе за час до начала рабочего дня съемочной группы. Поэтому последняя, не теряя времени на подготовку, приступает к съемкам. Благодаря этому первый дубль (кадр) снимается обычно спустя не более часа после начала смены.

Репетиционные работы в декорации занимают минимальное время. Актеры, как правило, хорошо знают тексты ролей.

Все материально-технические потребности съемочных групп обеспечиваются на студии «Свенск фильминдустри» через контору студии, которая имеет в своем распоряжении необходимые производственные мастерские, склады, транспорт и т. п.

В Швеции киностудии объединяют в одном предприятии художественно-творческую часть и техническую базу. Однако это не обезличивает прав и ответственности технической базы и съемочных групп. Балансовые счета имеет не только весь киногородок, но и каждая съемочная группа, что позволяет учитывать затраты по каждому фильму в отдельности. А так как наряду с этим учитываются и поступления в пользу производства от проката каждого фильма, то всегда известна сумма прибыли или убытка по любой картине.

●

Следует отметить, что и другие две осмотренные нами студии—«Сандревью ательерна» и совсем небольшая студия фирмы «Нордиск тонефильм»—также произвели на нас хорошее впечатление четкостью организации производственного процесса.

●

Несколько слов о прокате фильмов и сети кинотеатров в Швеции. Художественные фильмы национального производства тиражируются в количестве 15—30 копий, а заграничные только в 3—4 копиях. Ввиду столь малого тиража заграничных фильмов они не дублируются на шведский язык, а только субтитрируются.

Премьеры фильмов назначаются только на понедельники, причем обычно они происходят не больше чем в одном-двух кинотеатрах. Если в понедельник и вторник зал кинотеатра заполняется на 40 и больше процентов, то фильм обязательно будет демонстрироваться также всю следующую неделю. И так происходит до тех пор, пока в понедельник или вторник нагрузка зрительного зала кинотеатра окажется меньше 40 процентов. При такой системе выпуска новых фильмов наиболее популярные из них держатся на экране премьерного кинотеатра до 15—16 и даже более недель. Затем фильм переходит во второразрядные кинотеатры и в провинцию.

Швеция достигла относительно высокого уровня кинофикации—в стране имеется около 2500 кинотеатров, насчитывающих до 622 тысяч мест. Таким образом на 1000 жителей приходится около 85 мест в кинотеатрах. Однако посещаемость кино не так уж велика—около 10 раз в год на одного жителя.

Естественно, что это приводит к низкой нагрузке кинотеатров—лишь около 25 процентов из них работает ежедневно, а почти 60 процентов дают в среднем лишь 1—3 сеанса за неделю.

Посещая кинотеатры в Стокгольме, мы убедились в том, что зрительные залы заполняются обычно не больше чем на 25—30 процентов. В программу сеанса входит полнометражный фильм и дополнительно—короткометражный. В промежутке между сеансами в освещенном зале демонстрируются рекламные ролики.

Зрительные залы стокгольмских кинотеатров производят хорошее впечатление, они рациональны по своим пропорциям, хорошо отделаны и, как правило, оборудованы мягкими креслами.

До 20 процентов шведских кинотеатров демонстрируют широкоэкранные фильмы. Переход кинотеатров к широкоэкранной проекции был крайне упрощен: заменялся экран и кинопроекторы оснащались анаморфотными насадками. Что же касается аппаратуры для стереофонического звуковоспроиз-

ведения, то ею оборудованы лишь единичные кинотеатры: например, в Стокгольме таких кинотеатров только два. Вообще же техническое качество кинопроекции в Швеции находится на высоком уровне.

Значительная часть кинотеатров, преимущественно в небольших городах и в сельских населенных пунктах, оборудована в клубах или, как называют их в Швеции, народных домах. В организации проката фильмов в этих клубах ведущая роль принадлежит кинофирме «Нордиск тонефильм», связанной с профессиональными союзами.

Благодаря содействию директора фирмы «Нордиск тонефильм» Гёста Хаммарбека мы побывали в нескольких народных домах в окрестностях Стокгольма. Нас сопровождал и давал интересные пояснения один из старейших профсоюзных деятелей Швеции г-н Антон Эстерлунд. Наиболее яркое впечатление произвел на нас последний из построенных в Швеции народных домов—в городке Окселезунде.

●

Незадолго до нашего отъезда из Швеции состоялась встреча членов делегации с членами Шведского общества инженеров кино и телевидения. На специально назначенное собрание этого общества пришло около пятидесяти деятелей кинотехники, представлявших различные фирмы и предприятия шведской кинопромышленности. Сообщение А. Ф. Баринова о состоянии и перспективах развития советской кинотехники было выслушано собравшимися с огромным интересом. Посыпались вопросы, из характера которых было видно, что в Швеции очень и очень мало знают о нашей кинематографии, ее технике и экономике. Вечер прошел в непринужденной, дружественной обстановке.

Общее настроение присутствовавших хорошо отразил в своем теплом заключительном слове председатель общества г-н Стеллан Дальстедт. Он отметил, между прочим, что состоявшаяся встреча рассеяла, как он выразился, «мистическое представление об СССР» у многих шведских киноинженеров и показала, что их советские коллеги являются опытными специалистами и энтузиастами своего дела. Участники вечера выразили пожелания, чтобы наладившиеся связи между шведской и советской кинематографией в дальнейшем расширялись и укреплялись.

КИНОФЕСТИВАЛЬ В ВИШИ

В июне этого года в небольшом французском городке Виши состоялся VIII международный кинофестиваль-референдум, проводимый ежегодно по инициативе муниципалитета и префектуры города.

Главной особенностью этого фестиваля, отличающей его от других международных кinoсоревнований, является то, что оценку фильмам дают не члены специального жюри, а зрители, находящиеся в кинозале во время просмотра фильма. Каждый из зрителей при входе в кинотеатр получает специальный бюллетень, заполняет его по окончании сеанса и опускает в урну.

Комиссия фестиваля, назначаемая городскими властями, подсчитывает бюллетени и определяет, какое место занял фильм по количеству полученных голосов зрителей.

Фестиваль-референдум проходил в лучшем кинотеатре города «Флэр» (1000 мест). Кинотеатр оборудован для демонстрации широкоэкранных кинофильмов различных систем и с различной записью звука.

Как и в предыдущие годы, премии присуждались лучшему французскому и лучшему иностранному фильму, а также шло распределение премий лучшим исполнителям или исполнительницам.

На VIII фестивале в Виши было показано 16 фильмов из шести стран: Франции, Советского Союза, Англии, США, Италии и Федеративной Республики Германии.

Советская кинематография была представлена фильмами «Серый разбойник» и «Герои Шипки». «Серый разбойник» демонстрировался в дублированном на французский язык варианте под названием «Живой лес»; фильм «Герои Шипки» был показан с субтитрами.

Лучшим французским фильмом был признан фильм «Разведка боем»; лучшими исполнителями— Дани Робен (фильм «Тихий угол») и Ив Денио (фильм «Этот прекрасный мир»).

Большой успех выпал на долю советского фильма «Серый разбойник». Подавляющим большинством голосов он был признан за высокие художественные и технические качества лучшим иностранным фильмом и удостоен первой премии города Виши (почетный диплом и фарфоровая ваза).

Лучшей исполнительницей в иностранном фильме признана молодая английская актриса Джинет Скотт (фильм «Прекрасно быть молодым»).

Фильм «Серый разбойник» выходит на экраны французских кинотеатров.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНДИЙСКОГО КИНО

По страницам зарубежной печати

В 1957 году в Индии вышел первый номер журнала, посвященного вопросам теории и истории киноискусства, «Индиан филм куортерли» (он издается калькуттским кинообществом). Видный кинокритик Қабита Саркар выступил в этом журнале со статьей о современном состоянии индийского киноискусства. Қабита Саркар, в частности, отмечает:

«Говоря об индийском кино, мы обычно имеем в виду кино на языке хинди, хотя сюда включаются также и фильмы, сделанные в областях с другими языками. Эти фильмы отличаются от картин на языке хинди не только языком, но и отчетливо выраженным местным колоритом. Между бенгальским и тамильским фильмом существует примерно такая же разница, как между французским и итальянским.

В ходе исторического развития индийского кино последнее претерпело огромные изменения, и сейчас в нем отчетливо проявляется стремление к экспериментированию.

Установившиеся в индийском кино традиции имеют несколько источников. В первые годы—кино, еще робкое и не уверенное в себе искусство, пыталось подражать наиболее близкому виду искусства—театру, и влияние театра на кино, установившееся с такой легкостью, фактически не устранено и по сей день. В большой степени это объясняется зависимостью кино от литературного материала. Даже сценарии, специально написанные для кино, обнаруживают театральные и литературные тенденции, и часто готовые штампы механически переносятся из одного вида искусства в другой и продолжают в нем свое паразитическое существование. Это самым губительным образом отражается на киноискусстве...

В стране, где так сильны традиции, как в Индии, религия и литературный классицизм неизбежно должны были повлиять на содержание фильмов. Но это классическое начало, возможно, в свою очередь помогло индийскому кино отлиться в определенную форму и поддержало робкие усилия первых индийских кинематографистов. Кроме того, эту тенденцию нельзя окончательно считать отрицательной, так как она дала превосходные результаты в ранних фильмах, сделанных на материале классической драмы.

Но вычурный прозаический стиль и чрезмерная (по сравнению с западными образцами) сентиментальность Банкима Чаттерджи и других лучших писателей прошлых десятилетий превратилась в некотором роде в литературный стандарт. Хотя это бесспорно превосходная литература, соответствующая духу своего времени,—на кино она оказала тормозящее влияние. Она проложила путь излишне цветистым диалогам, которые заставляют публику больше слушать, чем смотреть, породила длинные (и часто ненужные) тирады. Отсюда же берет начало и тенденция прибавлять к основному сюжету множество дополнительных. Интересно, что, несмотря на все то влияние, которое оказал на развитие современной мысли Тагор, очень немногие из его произведений были экранизированы. Однако он все-таки оказал влияние на кино косвенными путями.

Отголосками литературных традиций является также подчеркнутый мелодраматизм, преувеличенность чувств и нагромождение совпадений.

Несмотря на то что за последнее время отношение к кино было радикальным образом пересмотрено, индийский кинематограф в целом еще не уяснил себе того жизненно важного факта, что он является совершенно особым видом искусства, требующим собственных выразительных приемов, и что пока он только частично использовал свои специфические средства.

Кинофестиваль 1952 года, открывший путь новым, ранее неизвестным влияниям на индийское кино, ускорил процесс развития. Застывшие каноны были нарушены, и реализм получил неоспоримое право гражданства в индийском кино; появилось все растущее желание даровать современной реальной общественной обстановке хотя бы запоздалое признание...

Заметно улучшилась и техническая сторона кино. Реже встречаются погрешности вкуса и анахронизмы. Лучшие режиссеры выжимают максимум из кинотехники, стремясь добиться хороших результатов. Операторы начинают открывать в сюжетах новые глубины красоты и создавать волнующие приемы, которые помогают осмыслить основную тему. В картину «Зальзала», например, работа оператора внесла отчетливый элемент драмы (без нее фильм не имел бы такого шумного успеха), а в фильме «Бадбан» подчеркнула своеобразие рыбацкой деревушки. С боль-

шим мастерством создана галерея сложных художественных образов в «Патер Панчали», оставляющая незабываемое впечатление».

Коснувшись вопроса о влиянии западного кино на кинематографистов Индии, Кабита Саркар продолжает:

«Необходимо упомянуть о том влиянии, которое оказывают на кино требования зрителей. Эти требования играют немалую роль и во многих других странах, но в Индии их роль особенно велика. По количеству выпускаемого метража индийское кино не имеет равных. Поскольку кинематография Индии не имеет возможности возмещать свои расходы на широком внешнем рынке, как американское кино, ей приходится вовсю работать на собственный рынок. В тех зарубежных странах, где более или менее регулярно идут индийские фильмы, например в странах Юго-Восточной Азии и Среднего Востока, к фильмам предъявляются совершенно особые требования.

Сельский зритель предпочитает фильмы на мифологические сюжеты...

Картины такого рода придают осязательность и жизненность сюжетам, которые крестьянин представляет себе туманно и несвязно. Еще совсем недавно в экран бросали деньги в знак одобрения — единственный в истории кино пример такого необычного выражения похвалы...

Весь Средний Восток разделяет любовь индийского зрителя к фильмам-зрелищам, и до сих пор еще можно услышать, как жители стран Среднего Востока вспоминают о «Чандралекхе»...

Некоторые элементы, например песни и танцы, пышный фон, женитьба бедного героя на богатой героине (конечно, после упорного сопротивления) насильно включаются в самые разнообразные фильмы с полным пренебрежением к их уместности. Например, в «Бхай бхай», средний фильм на социальную тему, вставлен специальный кусок с очень тщательно подобранными песнями и танцами по случаю дня рождения ребенка; это совершенно излишняя вставка, не имеющая ничего общего с фильмом, но показательная для общего отсутствия вкуса в этой области... Песни и танцы в качестве придатка к фильму начинают считать чем-то неизбежным, так как зритель не будет смотреть фильмы без этой приправы.

Менее понятным является увлечение длинными разговорами, туманными философскими размышлениями, которые обращены к публике и кажутся направленными к каждому зрителю в отдельности; это нечто вроде попытки установить односторонний контакт между персонажем на экране и зрителем в зале...

Цензурные ограничения тоже придают некоторым аспектам фильма своеобразный характер и, в частности, забавным образом возвращают его к приемам немого кино. Поскольку поцелуи запрещены законом (и, кроме того, как утверждают, зритель их якобы не одобряет), то возникает символический разговор движениями, что прямо восходит к эре немого кино, когда приходилось за отсутствием звука объясняться жестами.

Наконец, немалую роль играют узкоместные вкусы...

Сейчас еще рано высказывать окончательное суждение об индийском киноискусстве. Во всяком случае, теперь, когда появились новые тенденции, возникли киносеминары, стимулирующие экспериментирование, государство стало финансировать частных предпринимателей, — будущее начинает представляться в более радужном свете. Возможно, что индийское кино еще достигнет силы выражения и художественной высоты, соизмеримых с объемом его продукции».

ЕЩЕ О «МЕКСИКАНСКОМ ФИЛЬМЕ»

В майском номере нашего журнала была опубликована история так называемого «Мексиканского фильма». Речь идет о фильме, который более четверти века тому назад снимали С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ в Мексике. Материалы этого фильма, который остался незавершенным по причинам, не зависевшим от советских кинематографистов, были использованы рядом американских продюсеров и режиссеров для монтажа фильмов, грубо искажающих замысел группы С. М. Эйзенштейна. Интересна в этой связи статья, появившаяся недавно во французском журнале «Позитив». Вот несколько выдержек из этой статьи:

«Эйзенштейн проработал 11 месяцев, не считаясь с нормами «коммерческого» кино и его ограничениями. Он отправил в США целые километры отснятого материала. Пятьдесят километров пленки, как говорит Садуль, примерно три четверти всего материала фильма... После целого ряда перипетий у Эйзенштейна отняли плод его труда, для доведения которого до конца оставалось смонтировать отснятый материал...

Различная судьба постигла отдельные части материала фильма. Часть отснятой пленки попала в фильмотеку и, по-видимому, была использована Джеком Конвей в его фильме «Вива Вилья». Из

остатков Сол Лессер—продюсер «Тарзана» (что, впрочем, отнюдь не является преступлением) сделал «Бурю над Мексикой» (на материале новеллы «Магей») и две короткометражные ленты—«Траурная кермесса» и «Эйзенштейн в Мексике». Совсем недавно Кеннет Энгер сделал на том же материале фильм—небезынтересный, но с сильным налетом стиля, характерного для современных американских киноэстетов...

...Мери Ситон попыталась вместе со своим ассистентом Роджером Бернфордом смонтировать свой вариант фильма о Мексике. Снабженный несколько претенциозным названием—«Время под солнцем»,—он претендовал на верность Эйзенштейну в противовес Солу Лессеру...

Первая трудность—полное отсутствие материала для новеллы «Ла Солдадера»—немедленно влекла за собой другую. Без четвертого эпизода фильм лишался своего внутреннего равновесия. Мери Ситон создала «трогательный» последний день тореадора. Мы видим, как он одевается, как получает благословение, улыбается девушкам, молится, действует и, наконец, умирает на арене. Новелла завершается тем, что следует квалифицировать как клевету: когда тореадор лежит распластанный в пыли, возникают планы, символика которых должна ошеломить зрителя. Они завершаются распятием. Цели, которых стремилась достигнуть Мери Ситон, очевидны, но, мягко говоря, они не имеют ничего общего с убеждениями автора «Да живет Мексика!» На протяжении всего своего творческого пути Эйзенштейн проявил себя последовательным атеистом. Эпизоды «Генеральной линии», «Октября», «Александра Невского» являются доказательством ясности его позиции. Не удивителен интерес, который Эйзенштейн мог проявить в Мексике к расовым и религиозным конфликтам, носящим там острый характер. Правда, в других случаях Мери Ситон показала себя более честной... Но это лишь частично исправляет самое серьезное искажение ею истины—искажение того духа, которым Эйзенштейн хотел озарить свое произведение.

Не лучше обстоит дело и с техникой монтажа. Разумеется, почти невозможно точно знать, как смонтировал бы автор свой фильм. В «Манифесте» 1928 года он изложил лишь общие положения. Не было указаний и во введении в сценарий... Одно было очевидно—монтаж должен был быть темповым. По робости или по творческой немощи, или вследствие излишнего преклонения перед красотой кадров и изобразительным совершенством операторской работы Мери Ситон с самого начала и до конца фильма лишь более или менее ловко склеила отобранные планы в том виде, в каком они были сняты. Полные страсти контрасты, которыми характерен монтаж Эйзенштейна, заменены сомнительными переходами, противопоставляющими, например, индианку, расчесывающую себе волосы, и птицу, чистящую перья...

Результат получился самый плачевный. Кадры отличаются длиннотами, дикторский текст поразителен по своему многословию... В этих условиях чудом является то, что тут и там нам перепадают осколки мощи, характерные для автора «Броненосца «Потемкин». Осталось лишь то, что могло сохраниться, случайные блестки... Осталось прежде всего операторское мастерство. Но если благодаря Тиссэ композиция кадра остается всегда отличной, то сочетание отдельных планов использует лишь одну четверть потенциальных возможностей...

Если бы фильм довел до конца Эйзенштейн, он обладал бы революционной мощью...».

ЧТО МЕШАЕТ РАЗВИТИЮ КИНОИСКУССТВА ТУРЦИИ

В последнее время в турецкой печати все чаще высказывается беспокойство по поводу состояния кинематографии Турции. Этой теме посвящена обзорная статья, опубликованная в журнале «Акис».

Автор начинает свой обзор с горьких размышлений по поводу того, что на последнем международном кинофестивале в Канне, где наряду с «киногигантами»—Советским Союзом и США—участвовали даже такие маленькие государства, как Ливан и Коста-Рика, не была представлена Турция. Почему? «Ни одна из турецких картин, показанная в этом сезоне,—говорится в статье,—не может приблизиться к среднему уровню. Кинокритики напрасно ждали отечественного фильма, который можно было бы одобрить и похвалить». По мнению автора, отсутствие хороших картин в Турции не случайно, а закономерно. «Подлинно турецкое, национальное кино создать при сегодняшних условиях невозможно, и потому невозможно присоединиться к праздникам международного кино...».

Каковы же, по мнению автора, причины, тормозящие развитие турецкого кино?

Прежде всего, турецкая кинематография не имеет собственной технической базы и достаточной финансовой поддержки,—говорится в обзоре.—«И надеяться на то, что в нынешних условиях будут выпускать произведения иного рода,—то же самое, что верить в возможность постройки в Ташкызаке (небольшая верфь в Турции) атомной подводной лодки».

Слабость турецких киностудий приводит к тому, что они оказываются беспомощными перед засильем иностранных, в особенности американских, фильмов. «С давних времен продолжается безмолвная и бескровная борьба между отечественным и иностранным кино». Об исходе этой борьбы нетрудно догадаться: «Маленькие общества с капиталом в среднем в 30—40 тысяч турецких лир (1 лира= =1 р. 44 к.) не могут тягаться с великанами—голливудскими студиями. Это то же самое, что ремесленным мастерским конкурировать с фабриками». Налоговая политика, по словам автора статьи, не только не защищает отечественную кинематографию, но, наоборот, способствует ее ослаблению, ибо законы о снижении налогов с кинофирм остаются на бумаге. В результате такой политики капиталовложения в кинопромышленность уменьшаются. «У тех же, кто ввозит зарубежные фильмы, этих трудностей нет. Они опираются на сильные американские капиталы». Широко применяя демпинговую систему, иностранные компании разоряют местные киностудии и получают почти неограниченную возможность распространения фильмов на турецких экранах. «Не будет ошибкой сказать,—пишет далее автор,— что в Турции существует система кинокапитуляций» (капитуляции, отмененные в 1923 году, давали возможность иностранцам безнаказанно нарушать законы страны).

Много упреков журнал высказывает в адрес некоторых турецких кинодельцов. В Турции существует «черная биржа кино». Коробка негативной пленки стоимостью в 150 лир продается на этой бирже за 800 лир. В целях легкого обогащения некоторые киностудии занимаются спекулятивными операциями, вместо того чтобы снимать фильмы. «Чтобы заработать деньги, нет необходимости создавать съемочную группу, делать долги, производить съемки и затем ждать доходов. Это было бы наивно. Короткая сделка за столом—вот и все... Поэтому можно видеть, как некоторые владельцы киностудий, не выпустившие ни одного фильма, разъезжают в собственных автомобилях, а те, кто действительно пытается организовать съемки, оказываются банкротами».

Упоминает автор и о таком характерном явлении, как выпуск низкопробной продукции в угоду вкусам некоторой части публики.

Но нельзя забывать еще одного важного обстоятельства, которое упоминается в обзоре очень кратко. Экраны турецких кинотеатров заполнены американскими боевиками, которые по своему характеру и содержанию чужды интересам и чаяниям подавляющего большинства зрителей. Кино почти не отражает подлинной жизни турецкого народа, мало рассказывает о его горестях и радостях. Этой части вопроса касается Аднан Уфук в своей статье «Бездействующее кино», опубликованной в турецкой литературной газете «Едитепе».

Турецкая действительность совершенно не отражена в фильмах—вот основная мысль статьи. Из-за чрезвычайно низкого жизненного уровня в Турции миллионы людей выживают лишь чудом. Как они ухитряются жить, могут рассказать только они сами. Завесу над этим иногда приподнимают турецкие писатели в своих романах и рассказах. Как же отражаются эти жизненные проблемы в турецких фильмах? Увы, на пороге 1957 года для турецкого кино не было жилищного кризиса, не было трущоб, не было черной биржи, не было трудностей, с которыми сталкивается молодая семья.

По мнению Аднана Уфука, герои турецкого кино ведут себя, как герои некоторых слащавых романов, ничего общего не имеющих с реальной действительностью. Постановщики не умеют или не хотят ставить фильмы, которые правдиво рассказывали бы о различных сторонах жизни современной Турции, об ее истории, о национально-освободительном движении.

Не лучше обстоит дело и с документальными фильмами. В Турции можно найти множество тем для документальных фильмов, например, о памятниках древней культуры. «Но оставим памятники древности, старые времена,—продолжает автор.—Перед нашим носом—Стамбул, а мы никогда не можем увидеть на экране хотя бы один день Стамбула».

Охарактеризовав актуальные, но еще нерешенные задачи турецкого кино, автор заканчивает статью словами: «Все это можно было бы сделать и нужно сделать. Существуют сотни тем и вопросов, которые не отражены в кино и которые ждут своего мастера-художника».

ПОЛЬСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ИЗУЧАЮТ ТВОРЧЕСТВО КИНОМАСТЕРОВ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

В Польше состоялась научная сессия, посвященная памяти С. М. Эйзенштейна. Она была организована главным советом Общества польско-советской дружбы, Государственным институтом искусств и Центральным киноархивом совместно с киноклубами Польши.

Сессия открылась 31 мая в Краковской Академии изобразительных искусств, куда съехались представители киноклубов Польши, историки и критики кино, профессора высшей киношколы. Из Советского Союза на сессию выезжали ассистент С. Эйзенштейна и хранитель его архива П. Аташева и оператор Э. Тиссэ.

В программу работы сессии вошли доклад профессора Р. Дрейер и содоклад магистра З. Вышинского на темы: «Вклад С. Эйзенштейна в мировое искусство кинематографии» и «Проблемы интеллектуального монтажа С. Эйзенштейна».

Участникам сессии были продемонстрированы фильмы «Стачка», «Октябрь», «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный» и материалы фильма, заснятого С. Эйзенштейном в Мексике. Большой интерес участников сессии вызвал документальный фильм, посвященный памяти С. Эйзенштейна, созданный П. Аташевой и режиссером С. Юткевичем.

В заключение сессии состоялась оживленная дискуссия.

В краковском отделении Общества польско-советской дружбы была экспонирована выставка рисунков С. Эйзенштейна.

По окончании обмена мнений в Кракове сессия была продолжена в Лодзи и Варшаве.

Польская печать уделила большое внимание сессии и выставке рисунков С. Эйзенштейна. Газеты, а также журналы «Экран» и «Фильм» поместили сообщения об открытии сессии и выставки рисунков, рецензии, фотоснимки сессии и репродукции рисунков С. Эйзенштейна.

«Газета Краковска» писала: «Эйзенштейна, бывшего ранее режиссером в театре, а позже сценаристом и режиссером в кино, хорошо знают в Польше. Его фильмы, которые стали классикой советского киноискусства—«Октябрь», «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский»,—пользовались у нас большой популярностью и признанием».

Варшавский журнал «Экран» отмечал, что в Кракове «проходит научная сессия, посвященная творчеству одного из наиболее выдающихся, всемирно известных мастеров киноискусства—С. Эйзенштейна».

В рецензии, посвященной выставке рисунков и озаглавленной «Эйзенштейн, которого мы не знали», газета «Трибуна люду» тепло отзывается о графике замечательного киномастера.

Закрывая в Варшаве научную сессию и подводя итоги дискуссии, известный историк кино профессор Ежи Теплиц назвал С. Эйзенштейна «Леонардо да Винчи современности».

•

В июне этого года Центральный киноархив организовал в Варшаве серию просмотров, посвященных творчеству советского кинорежиссера С. Юткевича. В эти дни польские зрители познакомились с фильмами «Кружева» (1927), «Златые горы» (1931), «Встречный» (1933), «Человек с ружьем» (1938), «Яков Свердлов» (1940) и «Новые похождения Швейка» (1943).

К проведению просмотров был приурочен выпуск специальной брошюры, содержавшей подробную фильмографию произведений С. Юткевича, а также выдержки из его теоретических работ.

Демонстрации картин предшествовало вступительное слово С. Юткевича, приглашенного в эти дни в Варшаву.

Просмотры фильмов С. Юткевича вызвали живой интерес и прошли с большим успехом.

Во время своего пребывания в столице Польши С. Юткевич провел дружеские собеседования в Федерации киноклубов и в Союзе польских кинокритиков, где рассказал о новых советских картинах, а также о снимаемом им фильме «Рассказы о Ленине».

БОЛГАРИЯ

Режиссер Христо Писков снимает фильм «Лаура» по сценарию Радой Ралина. Это—киноповесть о любви болгарского юноши и итальянской девушки, встретившихся на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте.

●

В городе Димитровграде по инициативе местной организации Димитровского Союза народной молодежи учрежден первый в стране любительский киноклуб.

Над клубом взяла шефство Болгарская студия художественных фильмов, которая будет оказывать членам киноклуба помощь в создании любительских фильмов, в овладении киноискусством и кинотехникой.

Журнал «Киноизкуство», приветствуя создание первого в стране киноклуба, считает, что это послужит делу широкого развития кинолюбительства в Болгарии.

ИТАЛИЯ

Итальянская печать уделяет большое внимание результатам состоявшейся недавно в Риме экономической конференции по вопросу о положении итальянской кинематографии и перспективах ее развития. Созыву конференции предшествовала длительная работа специального комитета, изучавшего положение итальянской кинопромышленности и кинопроката. «Первая экономическая конференция» была созвана всеитальянским объединением киноклубов, в ее подготовке и работе активно участвовали многие ведущие кинорежиссеры, сценаристы, продюсеры, представители всех организаций, объединяющих лиц, тем или другим образом связанных с кино, в том числе представители ассоциаций киноактеров, владельцев кинозалов, работников кинематографической печати и т. п. Деятельное участие в подготовке и проведении конференции принял видный кинодраматург и писатель Чезаре Дзаваттини.

Участники конференции потребовали от парламента и правительства срочного пересмотра и упорядочения законодательства в области кинематографии, и в первую очередь изменения существующего порядка субсидирования новых фильмов, а также принятия мер, способных защитить итальянский кинорынок от беспрепятственного ввоза сотен голливудских фильмов.

Выступавшие на конференции указывали, что конкуренция со стороны голливудской продукции, порочная система субсидирования и премирования новых итальянских картин, высокие налоги и цензурные ограничения тормозят развитие итальянского кино не только в экономическом, но и в художественном отношении, способствуя появлению десятков пустых, пошлых фильмов типа картины «Под знаком Венеры» и ей подобных.

Конференция наметила ряд практических мероприятий, направленных на защиту национальной независимости итальянского кино, свободы творчества деятелей киноискусства и на укрепление экономической основы кинематографии.

●

Молодой режиссер Франческо Мазелли, обративший на себя внимание критики и зрителей талантливым фильмом «Разгромленные», поставил новый фильм— «Женщина, о которой сегодня все говорят». В фильме рассказывается история молодой женщины, решившей во что бы то ни стало добиться известности у широкой публики.

Кадр из болгарского фильма «Гераковы» по одноименной повести Елина Пелина (режиссер Антон Маринович)

Прогрессивная печать отдает должное интересному и во многом актуальному сюжету картины, разоблачающему методы буржуазного аппарата рекламы—газет, кино, радио, телевидения,—фабрикующего моду и «звезд на один день».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Цзяннань—это название района Китая, расположенного к югу от реки Янцзы. К этому району относятся части провинций Цзянсу и Аньхой. Цзяннань славится памятниками древней культуры. Пекинская студия хроникально-документальных фильмов снимает в этих местах видовой цветной киноочерк «Цзяннань». Съемками руководят режиссеры Ван Чжун-мин и Чжан Мын-ци. Снимает кинокартину оператор Хань Хоу-жань.

Недавно на студии создан документальный фильм «Десятилетие автономного района Внутренняя Монголия».

●

В этом году Шанхайская киностудия должна выпустить 20 художественных фильмов. В портфеле редакции киностудии уже имеется свыше 100 сценариев.

●

На Пекинской киностудии имени Первого августа идет подготовка к постановке нового фильма «Это было в Любао». В фильме будет показана судьба двух героев: юноши—бойца Народно-освободительной армии и деревенской девушки. Они пронесли свою любовь через опасности и трудности освободительной войны и после освобождения Китая снова встретились в Любао. Время действия 1944—1949 годы.

Картину ставит режиссер Ван Пин. Натурные съемки будут производиться на месте действительных событий — в северной части провинции Цзянсу.

●

Начались съемки китайского приключенческого фильма «Солдат подполья». Это второй приключенческий фильм Чанчуньской киностудии (уже снимается фильм «В тиши горных лесов»). Сценарий написан драматургом Лю Чжи-сянем. Место действия—Пекин до освобождения. Член подпольной организации Тао Гань проникает в контрразведку врага. Смелость, находчивость, вера в свое дело помогают ему добыть важные сведения, отомстить за погибших товарищей.

Ставит фильм режиссер И И-цин.

●

В нынешнем году китайские студии научно-популярных фильмов создадут 40 фильмов и выпустят 12 номеров киножурнала «Наука и техника».

Режиссер Юй Ци совместно с китайским ученым Фэй Вэнь-чжуном готовит материалы для научно-популярного фильма «Синантроп — китайский обезьяночеловек».

Режиссер Чжоу Янь будет снимать научно-популярные фильмы о китайских акробатах и о знатных животноводах страны.

Интересный фильм о лечении при помощи иглотерапии болезней, перед которыми бессильна западная медицина, создает режиссер Чжао Го-чжан.

ПОЛЬША

Польский еженедельный журнал «Фильм» учредил премию за лучшую картину польского и иностранного производства в 1956 году.

Первая премия присуждена западногерманскому режиссеру Гельмуту Койтнеру за фильм «Последний мост».

ПОРТУГАЛИЯ

По сообщению журнала «Чинема нуово», кинопромышленность Португалии по-прежнему находится в тяжелом положении. В 1957 году выпущен пока только один фильм, да и тот является экранизацией весьма посредственной комедии. Все исполнители—театральные актеры, фильм перегружен диалогами. Постановка этого фильма, который отнюдь не пользуется успехом у зрителей, финансировалась так называемым кинофондом, которым распоряжаются люди, весьма мало сведущие в кинематографии. Кинофонд упорно отказывается финансировать действительно талантливого и опытного португальского кинорежиссера Мануэля де Оливера, твердо отстаивающего свои художественные принципы.

США

Продюсер Д. Занук выпустил фильм «Остров под солнцем» (режиссер Роберт Россен, сценарист Ален Уог). Действие происходит в Британской Вест-Индии. Роль профсоюзного деятеля Давида Буайе исполняет негритянский актер Гарри Белафонте. Плантатора играет известный американский актер Джеймс Мэйзон, его невестку, влюбленную в молодого негра,—Джоан Фонтейн. В фильме участвует также известная негритянская актриса Дороттн Дендридж.

●

«Швейные джунгли»—под этим необычным названием американская фирма «Колумбия» выпустила фильм из жизни рабочих-швейников Нью-Йорка. Это дей-

ствительно джунгли, обитатели которых яростно борются за свое существование, страшные джунгли, где профсоюзных активистов только за то, что они пытаются облегчить тяжелое положение американских швейников, физически уничтожают наемные убийцы.

Режиссер фильма Винсент Шерман, сценарий Гарри Клейнера.

●

Известный американский режиссер Кинг Видор опубликовал свою автобиографию. За сорок лет работы в кинематографии Кинг Видор имел возможность познакомиться со всеми ведущими кинематографистами Голливуда, начиная от эпохи немого кино и кончая эрой широкоэкранных «боевиков».

ФРАНЦИЯ

В 1957 году премии «Хрустальные звезды», ежегодно присуждаемые Французской киноакадемией, распределены следующим образом: Большая Международная премия за лучший иностранный фильм, показанный во Франции в 1956 году, присуждена фильму «Чувство» итальянского режиссера Лукино Висконти; Большая премия за лучший французский фильм 1956 года—картине «Бегство приговоренного к смерти» Робера Брессона; лучшей иностранной актрисой признана Алида Валли («Чувство»), лучшим иностранным актером—Генри Фонда (исполнитель роли Пьера Безухова в «Войне и мире»), лучшим французским актером—комик Бурвиль («Через Париж»). Почетный диплом присужден актрисе Марии Казарес за исполнение роли леди Макбет в короткометражном фильме «Народный национальный театр».

●

Французский режиссер Морис де Канонж ставит детективный фильм о парижском уголовном розыске под названием «Большой дом». Впервые на экране будут с документальной точностью продемонстрированы новейшие технические и психологические приемы и методы работы уголовного розыска. Фильм снимается по сценарию Марселя Риве. Зрители познакомятся с целым рядом уголовных дел, различных по характеру и степени сложности. В фильме занят ряд известных актеров: Анна Вернон, Анри Вильбер и другие.

●

Французская компания «Люксфильм» выпустила новый цветной широкоэкранный фильм о Французской революции XVIII века под названием «Дыхание свободы» с участием итальянских актеров Антонеллы Луальди и Рафа Валлоне, а также французского актера Мишеля Оклера, который исполняет роль поэта Андре Шенье. Фильм поставил режиссер Клеман Фракасси.

●

Режиссер Кристиан-Жак (постановщик фильмов «Фанфан-Тюльпан» и «Если парни всего мира») снимает сейчас комедию под названием «Натали», главную роль в которой исполняет Мартин Кароль. Сюжетную основу фильма составляют злоключения девушки-манекенщицы, несправедливо обвиненной в краже драгоценностей у великосветской клиентки в ателье мод.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Создана новая киностудия «Пропагфильм», которая будет выпускать инструктивные, учебные, научно-популярные и рекламные кинофильмы.

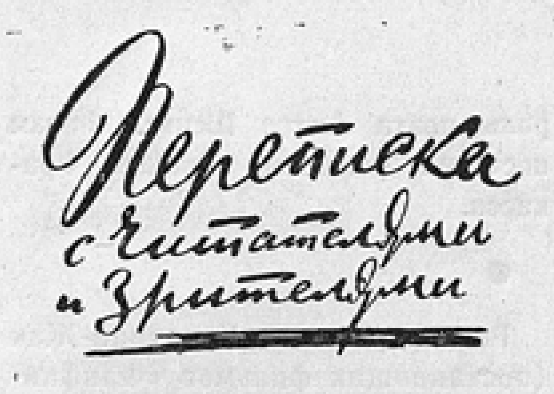
Перед студией стоят большие задачи в деле пропаганды чехословацкой промышленности за границей.

●

В фильме «Автобус выезжает после обеда» (режиссер Иозеф Мах) снимается 16 актеров-комиков—Теодор Пиштек, Ярослав Войта, Франтишек Филиповский и другие.

ЮГОСЛАВИЯ

В нынешнем году югославские и чехословацкие студии обменяются кинoработниками. Югославские документалисты снимут фильм о Праге, а чехословацкие—о Белграде.



НЕУСПЕХ ГЛАВКИНОПРОКАТА

Уважаемый товарищ редактор! Разрешите мне вступить в спор между Главкинопрокатом и зрителем Ю. Гальпериным о том, что определяет интерес кинозрителей к отдельным фильмам*.

Я утверждаю, что сравнительно небольшой успех такого замечательного фильма, как «Ромео и Джульетта» с участием Г. С. Улановой, в значительной мере зависел от Главкинопроката.

Мне не надо напоминать, что «Ромео и Джульетта»—выдающееся произведение советского киноискусства, и не только киноискусства, а и знаменитого во всем мире советского балета. На мой взгляд, тройная удача сопутствовала этой картине: в ней показан был балетный ансамбль Большого театра во главе с Галиной Улановой; удивительная музыка Прокофьева звучала в этой картине; наконец, экранизация балета принесла ему пользу, что, как известно, бывает далеко не всегда. Казалось бы, тут-то и подать по-настоящему талантливый фильм, чтобы вызвать интерес у зрителей!

Но Главкинопрокат вообще не слишком силен в рекламе. И уже вовсе не известны этой организации иные пропагандистские методы ознакомления будущих зрителей с фильмами. А «Ромео и Джульетту» рекламировали вяло. Достаточно сказать, что большинство зрителей шло в кинотеатры, полагая, что будут смотреть драму. Тот факт, что на экране появился балет, был сюрпризом для сотен тысяч людей.

Между тем неискушенному человеку воспринять классический балет без подготовки не так-то просто. Главкинопрокат имел возможность выпустить брошюры, разъясняющие значение русского балета вообще и музыки Прокофьева в частности. Надо было довести до сведения широких кругов зрителей, каково значение Г. С. Улановой в советском и мировом искусстве, ибо, что бы ни говорили оптимисты, артистка, которая выступает только в больших городах, где есть театры, могущие принять гастроли Улановой, нуждается в «комментариях», когда ее показывают всему народу!..

Ничего этого не было сделано. И вот результат: фильм отстает по тиражу от многих гораздо менее достойных картин.

Могут сказать: дело прошлое, теперь уже не вернешь того, что было упущено...

Во-первых, как мы знаем, у хорошего фильма возможна «вторая молодость». И если наново, разумно организовать прокат фильма «Ромео и Джульетта», можно изменить судьбу и этой картины. А затем

---

* *См. «Искусство кино» № 4.*

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

● В большом письме М. Шайбера (Сталинабад) поставлен вопрос о праве экранизаторов значительно отдаляться от литературного первоисточника, как это сделали, например, Н. Зархи и В. Пудовкин при экранизации повести М. Горького «Мать».

● Кинозрители М. Карякина (Саратов), Б. Шевчук (Киев), Т. Невская (Воронеж), С. Щучко (Феодосия), Л. Райхер, А. Шейгам и другие дают высокую оценку фильму «Карнавальная ночь».

● Аспирант Алма-Атинского пединститута, в прошлом командир отделения партизанского отряда имени Щорса Д. Рутковский предлагает создать больше фильмов о героических действиях партизан в Отечественной войне.

● А. Кузнецов из г. Вольска критикует фильм «Педагогическая поэма» и в связи с этим ставит вопрос о принципах экранизации, утверждая, что «боязнь многосерийности отрицательно сказывается на экранизации литературных произведений». В. Барсегян (Ашхабад) присоединяется к этой точке зрения, заявляя, что такие фильмы, как «Педагогическая поэма», «Павел Корчагин», следует делать многосерийными.

● Зрители продолжают дискуссию о фильме «Разные судьбы».

Б. Устинцев из г. Баку выражает благодарность коллективу, создавшему этот фильм, но отмечает недостатки в трактовке ряда образов; некоторые молодые люди, по его словам, считают картину «образцом хорошей жизни».

● И. Трифонова из г Винска, Архангельской области, полемизирует с критическими рецензиями на фильм «Человек родился», давая ему положительную оценку.

что-то незаметно, чтобы Главкинопрокат перестроился, проявлял бы оперативность, разнообразил бы методы рекламы и ввел бы то, что мы называем пропагандой советского киноискусства. Трудно установить, какой урон, и не только материальный, мы терпим из-за косности нашего кинорекламного аппарата.

Полагаю, что нужна конференция с ведущими артистами и режиссерами, художниками и директорами кинотеатров с привлечением специалистов рекламы.

Надо обсудить, чем располагает наш кинопрокат по части рекламы сегодня, наметить и подсказать новые, более совершенные, более гибкие, более оперативные методы работы.

Вот вам пример: популярные артисты кино часто выезжают на гастроли. Но никакой системы в таких гастролях нет. Большую долю, как это ни печально, занимает в таких поездках инициатива дельцов, «жучков». А между тем, если бы Главкинопрокат привел в систему посещения периферии любимыми героями кинофильмов, совмещая их с выходом на экран картин, с конференциями зрителей и т. д., какая была бы польза!..

Далее: фотопортреты артистов, альбомы и «гармоники» с кадрами из данного фильма, брошюры, разъясняющие тему фильма, метод съемок и прочее, выпускаются у нас бессистемно и в недостаточном количестве.

Словом, есть о чем потолковать, что предложить, что исправить в этом важном деле. И было бы разумно такой разговор начать поскорее.

В. АРДОВ

НЕ ЗАБЫВАЙТЕ О ЗВУКООПЕРАТОРАХ

Идейно-художественное и техническое качество звукового художественного кинофильма находится в прямой зависимости от уровня мастерства основной части съемочного коллектива—режиссера, актеров, оператора, звукооператора и художника.

В звуковом художественном кинофильме, как известно, не может существовать изображение без звука, звук без изображения. А это значит, что в процессе его производства оператор и звукооператор являются соавторами режиссера в воплощении его идей. Вместе с тем звукооператор является организатором и руководителем всего звукового оформления в кинофильме и несет полную ответственность за его художественное и техническое качество.

По непонятным причинам за последний год в нашей рекламе (в афишах, газетах, журналах, аннотациях на выпускаемые кинофильмы и др.) фамилия звукооператора не помещается.

Коллектив звукооператоров киностудии «Ленфильм» считает необходимым вернуть фамилию звукооператора в информационные сообщения и рекламу на все кинофильмы.

Звукооператоры студии «Ленфильм»

Е. НЕСТЕРОВ, А. ШАРГОРОДСКИЙ, А. БЕККЕР, В. ЯКОВЛЕВ

● Старший лейтенант Советской Армии А. Бржезинский в целом одобрительно отзываясь о фильме «Долина синих скал», выражает надежду, что работники украинской кинематографии создадут более яркие произведения о коренных переменах, происшедших в жизни западноукраинских рабочих и крестьян, о борьбе советских патриотов со злобным отребьем буржуазных националистов.

● В. Самойлов (пос. Приволжский, Астраханской области) высказывает недовольство односторонним, трафаретным и, по его мнению, неправдивым изображением советских юристов—прокуроров, следователей, судей—в картинах «Земля и люди», «Своими руками» и «Дорога правды».

● В. Пичурина (Сарапул), Ш. Хуцишвили (Тбилиси), Л. Паршин, О. Кораблев, Н. Ласый предлагают расширить выпуск научно-популярных и научно-фантастических фильмов самых разнообразных жанров.

● Е. Сорокин (г. Озеры) и Е. Журавлева (г. Львов) дают высокую оценку напечатанному в журнале сценарию И. Ольшанского «Дом, в котором я живу».

● И. Христолюбова (с. Пижанка, Кировской области) высказывает пожелание о постановке картины, посвященной подвигу героя Великой Отечественной войны партизана Н. Кузнецова.

● В. Налчаджи (г. Жданов) сообщает о хорошей работе актива кинозрителей при кинотеатре им. Т. Г. Шевченко. В числе активистов кинотеатра—25 зрителей, выступающих с самодеятельными концертами в клубах города.

● А. Хоменко (г. Сороки), разбирая фильм «Весна на Заречной улице», высказывает мнение о том, что авторы должны были более полно показать коллектив учителей вечерней школы.

НУЖНА ЛИ ТАКАЯ «ТРАДИЦИЯ»?

В одной передаче Московской студии телевидения зрителям предложили принять участие в киновикторине. Построена она была довольно просто: демонстрировался отрывок из какого-либо кинофильма и задавались вопросы—«Кто написал сценарий этой картины?», «Назовите фамилию актера, который запевал эту популярную песню», «Кто автор текста песни?» и тому подобное.

И если ответить на некоторые вопросы не составляло никакого труда, то другие даже кинозрителей «со стажем» поставили в тупик.

Объяснялось это, на мой взгляд, не «короткой памятью» зрителя, а одной издавна установившейся традицией. Я имею в виду заглавные титры картины.

...На экраны вышел новый фильм. В зале гаснет свет. Появляется название, и с первыми аккордами увертюры перед глазами зрителей сменяются одна за другой фамилии. Значительная часть зрителей на первом этапе этого перечня продолжает поудобнее рассаживаться, договаривает недосказанные в фойе истории или просто скучает. Когда появляется надпись «в ролях»—интерес к фамилиям заметно повышается.

Но вот картина началась. Кто-то из исполнителей зрителю понравился, кто-то не понравился. Титры успели забыться, и, как ни старайся,—вспомнить фамилию актера чаще всего бывает весьма и весьма трудно. Возникает чувство досады, но увы—фамилия «вылетела из головы».

Особенно часто так бывает в тех случаях, когда среди исполнителей главных ролей много молодежи. Учитывая же, что фильмов у нас стало выходить значительно больше, чем несколько лет назад, и что на смену актерам старших поколений пришла молодежь, эта досада возникает все чаще. Имена многих новых актеров так и остаются неизвестными. Актер (или актриса) запомнился. Вы видели его (или ее) в одном фильме, потом в другом. А спросят вас, кто этот актер, не скажете...

Многие из кинозрителей вправе не согласиться со мной. Если актер понравился—фамилию узнать не так уж трудно, стоит только захотеть.

Возражать не стану. И все-таки думается, что целесообразнее называть (а может быть—повторять) имена исполнителей главных ролей в конце фильма или же «знакомить» их со зрителем в начале, но не так, как это делается по традиции.

Были ли попытки у наших кинорежиссеров как-то отойти от этой формальной традиции? Да, были.

Вспомните, как начинался фильм Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена». А «Волга-Волга» Г. Александрова? Как остроумно, с представления, со знакомства с героями фильма и исполнителями ролей начиналась эта картина! Такую же остроумную попытку сделали и постановщики фильма «Безумный день»: зритель знакомился сначала с актером, таким, каков он в жизни, а потом видел его в костюме и гриме персонажа.

Еще один пример—фильм «Девушка-джигит». Фильм, прямо скажем, малоудачный. Но режиссер Боголюбов смело отошел от шаблона и познакомил зрителя с теми, кто создавал только что просмотренный фильм,—познакомил в конце картины.

Почему-то это начинание поддержано не было. Видимо, все из-за той же дани «традиции».

Мне хочется поставить затронутый вопрос непосредственно перед творческими работниками кино. Ибо, в конечном счете, решение этой незначительной проблемы зависит от тех, кто создает фильм.

А. ЧИСТОВ

● П. Петров (г. Калинин), сравнивая фильм «Тайна двух океанов» с литературным первоисточником—книгой Г. Адамова, приходит к выводу о том, что авторы фильма не использовали предоставленных им возможностей создать значительное произведение кинематографии.

● В. Шмойлов (г. Таганрог), давая положительную оценку фильму «Обыкновенный человек», делает ряд критических замечаний об отдельных образах.

● М. Фоминых (г. Семипалатинск) и военнослужащий В. Беляков пишут о серьезных недостатках сценария, режиссерской работы и актерского исполнения фильма «Полюшко-поле».

● А. Дешевой (г. Калинин) призывает кинематографистов сделать фильмы о природе нашей страны—о Подмосковье, Мещере, о Красноярском крае, Поволжье, о Волге, Лене, Енисее, Иртыше.

● В. Покровский (г. Москва) указывает на односторонний и недостаточный показ жизни столицы Великобритании в фильме «В Лондоне». Он отмечает, что автор дикторского текста С. Образцов допустил фактические ошибки в характеристике Лондона.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

СЕНТЯБРЬ 1932 ГОДА

Четверть века назад—осенью 1932 года—после возвращения из четырехлетней поездки в ряд стран Европы и Америки Сергей Михайлович Эйзенштейн был приглашен Государственным институтом кинематографии заведовать кафедрой кинорежиссуры и читать соответствующий курс.

В январе 1937 года ему, первому из деятелей киноискусства, присваивается ученое звание профессора по кафедре «Режиссура кино», а в 1940 году—ученая степень доктора искусствоведения.

В первых числах сентября 1932 года Сергей Михайлович прочел вводную лекцию студентам второго курса режиссерского факультета. С этой лекции фактически и началась его систематическая многолетняя работа в качестве одного из основных педагогов ВГИКа.

Чем же отличалась педагогическая деятельность Сергея Михайловича?.. Что характерного было в нем, как в педагоге?..

Можно было бы многое рассказать о том, как в лице Сергея Михайловича блистательно сочетался большой, яркий художник и энциклопедически, разносторонне образованный человек, каким незаурядным и остроумным он был лектором, или приводить примеры того, каким он был глубоким и тонким знатоком всех видов искусств.

Необычайно самобытной была и методика его занятий со студентами.

Так, каждый новый раздел курса кинорежиссуры Сергей Михайлович никогда не начинал с лекций обычного типа. Скорее это были практические занятия, на которых он сам выполнял постановочные задания И выполнял их так, что все студенты могли не только наблюдать за его работой, но и активно принимать в ней участие. Аудитория на этих занятиях превращалась в творческую лабораторию, где уже шло исследование и по его ходу возникало своеобразное «мышление вслух» не только Сергея Михайловича, но и студентов. Сергей Михайлович часто называл такую постановочную деятельность работой «двадцатиголового режиссера».

На этих занятиях царил тесный творческий контакт педагога и студентов. Реплики и предложения, так и сыпавшиеся из аудитории, подхватывались Сергеем Михайловичем, разбирались, органически включались в творческие поиски и решения. И уже по ходу найденных или отвергаемых предложений давались формулировочные положения и указывались наиболее рациональные методы работы кинорежиссера.

Такие занятия воспитывали культуру мысли, возбуждали художественную фантазию и прививали творческие навыки. Но они требовали чрезвычайной подготовленности и собранности педагога. Такие занятия были поразительным образцом педагогического мастерства в одной из самых трудных областей обучения и воспитания.

Но, пожалуй, самым главным в Сергее Михайловиче как преподавателе была его любовь к педагогике.

Трудно представить себе, с каким трудолюбием и рвением он отдавался ей. Сохранились материалы, которые свидетельствуют о редкой тщательности подготовки Сергея Михайловича к каждой лекции, к каждому практическому занятию. Часто на это уходили не только дни, но и ночи.

Уже в 1922 году Сергей Михайлович начинает работу педагога в режиссерских мастерских Пролеткульта. В 1928/29 учебном году он прочел небольшой курс кинорежиссуры студентам Государственного техникума кинематографии (впоследствии преобразованного в институт). В 1929—1930 годах Сергей Михайлович читает лекции и выступает с докладами о советской кинематографии в Сорбонне, Кембриджском университете, ряде университетов Америки: Колумбийском (Нью-Йорк), Иельском, Гарвардском, Чикагском. Калифорнийском, негритянском Стрэйд-коллеже и многих других.

Но и находясь далеко за пределами родины, Сергей Михайлович заботился о жизни ГИКа и обдумывал свою будущую работу в нем. В этом смысле необычайно интересны его письма из Мексики ряду педагогов и студентов. В этих письмах Сергей Михайлович напоминал о высокой ответственности молодых кадров советской кинематографии. говорил о решающем значении для творческой работы высокого уровня мировоззрения и выдвигал новую методику воспитания и подготовки кинорежиссеров.

Рассматривая мастерство кинорежиссера как непосредственное продолжение творческой работы автора сценария, Сергей Михайлович придавал особенное значение умению найти такое постановочное решение, какое всеми своими сторонами, в том числе и композиционным совершенством, наиболее верно, точно и ярко выражало идейный замысел сценария.

Следует сказать, что Сергей Михайлович часто приглашал на свои занятия актеров, художников, музыкантов, искусствоведов и психологов. Он любил, как выражался сам, «читать лекцию в два голоса». Необычайно интересными в этом смысле были совместные лекции Сергея Михайловича с Николаем Михайловичем Тарабукиным по разбору композиционного строения живописных произведений.

Но наиболее интересными были уроки Сергея Михайловича, посвященные вопросам композиции кинофильма.

Выделенный в особый раздел, курс композиции фильма начинался с проблем мизансценирования—планировки действия.

Мизансцена, или, как ее обычно называл Сергей Михайлович, «мизансцен», играла решающую роль во всех его взглядах на постановочное искусство кинорежиссера.

Принципиальные соображения о сущности и роли мизансцены для кино легли в основу программ курсов «Кинорежиссуры» и «Композиции кинофильма», над которыми Сергей Михайлович систематически работал с 1932 года.

Значение этих программ огромно. И хотя с течением времени они были значительно усовершенствованы коллективом педагогов кафедры кинорежиссуры ВГИКа, это были программы, в которых впервые устанавливалась последовательность практических творческих работ студентов от курса к курсу и выдвигались теоретические основы искусства кино, имеющие большое значение и в наши дни.

Систематическое стенографирование лекций и практических занятий Сергея Михайловича со студентами нескольких выпусков в течение ряда лет позволило зафиксировать и сохранить необычайно интересный творческий и учебный материал. К сожалению, он остался необработанным.

Сам Сергей Михайлович неоднократно принимался за правку и систематизацию стенограмм, но всякий раз, увлеченный новыми проблемами и творческими устремлениями, новыми интересными задачами, он торопился заняться ими, оставляя обработку на... «ближайшее время».

Кафедра кинорежиссуры ВГИКа недавно приняла решение приступить к обработке имеющихся в кабинете кинорежиссуры материалов и стенограмм С. М. Эйзенштейна, с тем чтобы в ближайшие годы подготовить на основе их учебные пособия для студентов режиссерского отделения ВГИКа и познакомить с рядом материалов большой круг творческих работников советского искусства, так как в этих материалах широко разрабатываются вопросы не только киноискусства, но и театра, живописи, литературы.

В. НИЖНИЙ

СЕНТЯБРЬ 1937 ГОДА

Минуло двадцать лет со дня выпуска на экран первой серии фильма «Петр I». Эта дата положила начало крупным успехам советского киноискусства в решении исторической темы.

Первая серия фильма «Петр I» охватывает большой исторический материал. Но это не историческая хроника, а драматическое произведение. Оно построено на единстве сквозных линий, на развитии образов-характеров. Так определил в свое время режиссер В. Петров важную особенность этого монументального кинополотна.

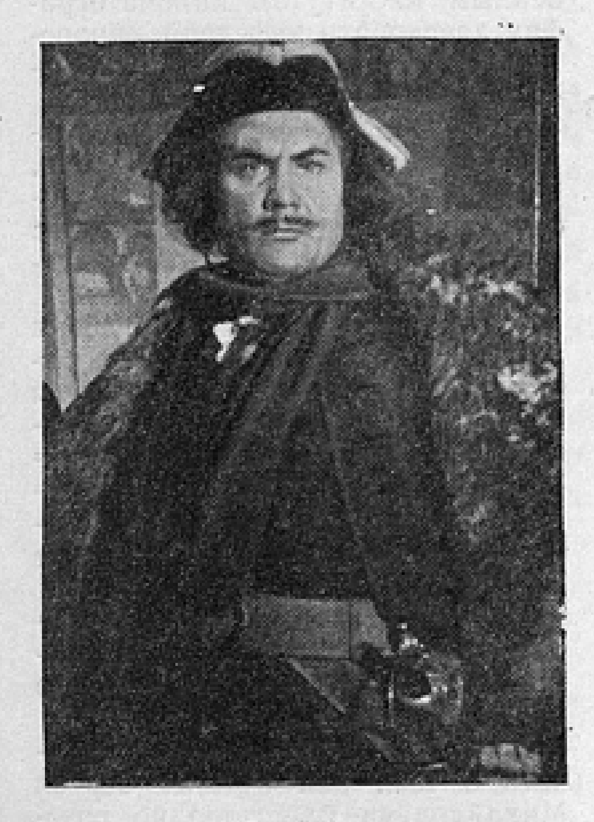
Писатель Алексей Толстой и режиссер Владимир Петров в работе над фильмом «Петр I» показали себя не только талантливыми художниками, но и зрелыми историками.

На одной из съемок первой серии фильма А. Толстой призвал творческий коллектив создать кинопроизведение в духе социалистического реализма. С наибольшей полнотой это требование сказалось в конкретно-историческом подходе авторов к изображаемым характерам и событиям.

Петр I в талантливом исполнении Николая Симонова—фигура столько же обаятельная, сколько и противоречивая. Смелый политик, замечательный полководец, он на костях жестоко угнетаемого крестьянства возводит здание империи. Государственный деятель и лихой танцор, расчетливый дипломат и отважный бомбардир, гроза ревнителей древнего благочестия бояр и нежно любящий отец—таким рисует своего героя Н. Симонов. Правдивость образа во многом объясняется удавшейся попыткой режиссера «раскрыть становление личности в исторической среде». Не приукрашивая седой старины, авторы показывают борьбу Петра и с иноземными врагами, и с боярской оппозицией, и с пробуждающимся народом.

В отличие от одноименного романа А. Толстого, послужившего основой сценария, в картину введена фигура крепостного крестьянина Федьки. Этот образ имеет принципиальное значение. Нелегкий жизненный путь героя, по замыслу авторов, должен был отразить типическую судьбу простого человека петровской эпохи. Мы находим Федьку среди русских солдат-победителей, он строит, увязая в болотах, Санкт-Петербург, каторжным трудом добывает железо уральскому заводчику Демидову, бунтует, поднимает восстание на Дону. Пунктирно очерченный, этот образ соседствует с большим числом безымянных героев. Им недостает полноты художественной обрисовки. Образ народной массы в картине «Петр I» в известной мере обеднен. Недостаток фильма особенно приметен на фоне блестящей галереи исторических кинопортретов, созданных артистами М. Жаровым (Меншиков), А. Тарасовой (Екатерина), Н. Черкасовым (царевич Алексей) и другими. Режиссер В. Петров удачно объединил в актерском ансамбле представителей различных исполнительских школ.

Картина «Петр I» занимает особое место в истории советского кино как произведение огромного постановочного размаха. Только для создания первой серии фильма потребовалось изготовить свыше шести тысяч военных и шестисот гражданских костюмов петровской эпохи.



«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

В съемках массовых сцен принимало участие около 2000 человек.

Грандиозные панорамы сражения под Нарвой или разнообразные по своим психологическим характеристикам кинопортреты героев с одинаковым искусством сняты операторами В. Гардановым и В. Яковлевым.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Гуттаперчевый мальчик» (по мотивам одноименной повести Д. В. Григоровича), 8 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; постановка режиссера В. Герасимова; оператор Г. Пышкова; художник Г. Турылев; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор В. Ладыгина.

В ролях: Эдвардс—А. Грибов; Беккер—М. Названов; Петя—Саша Попов; Варвара—И. Федорова; Мария Павловна—О. Викландт; директор цирка—И. Коваль-Самборский; граф—А. Попов; графиня—М. Стриженова; тетя Соня—А. Попова. В эпизодах: В. Грибков, А. Павлова, В. Кириллин, С. Филиппов, Н. Степанов, Н. Бауман, Марина Гуткович, Наташа Волкова, Витя Ларин. В фильме принимали участие студенты Государственного училища циркового искусства.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Поддубенские частушки» (по рассказу С. Антонова), 8 ч., цветной.

Постановка Г. Раппапорта; главные операторы: М. Магид, Л. Сокольский; художник В. Волин; художник по костюмам Л. Шильдкнехт; режиссер А. Абрамов; оператор Э. Розовский; музыкальное оформление Н. Агафонникова; звукооператор Е. Нестеров.

В ролях: Семен—Л. Степанов; Люба—Е. Рокотова; Наташа—С. Карпинская; Боровой—М. Мудров; жена Борового—А. Мазурина; Настасья Васильевна—Р. Суворова; Андрей Петрович—Е. Баскаков; бабка—Е. Орлова; Гриша—В. Тимофеев; Феня—Е. Винниченко; Валя—Г. Мочалова; Егор—С. Коковкин; чешская учительница—Ю. Пугачевская.

●

«Дон Сезар де Базан» (героическая комедия Дюмануара и Д'Эннери), 10 ч.

Сценарная разработка В. Честнокова, И. Шапиро; режиссер-постановщик И. Шапиро; главный оператор А. Дудко; художник Е. Еней; композиторы: Г. Свиридов, Д. Толстой; звукооператор А. Шаргородский; режиссер И. Голынская; оператор Г. Калатозов.

В ролях: Дон Сезар де Базан—В. Честноков; Маритана—О. Заботкина; Дон Хосе—Ф. Никитин; Карл II, король Испании—Н Боярский; маркиза—Н. Самойлова; маркиз—М. Шифман; Ласарильо—С. Цомаев. Испанский танец исполняет Н. Дудинская. В эпизодах: Г. Кранерт, К. Златковская, Б. Шмыров, И. Домбек, Г. Рубин.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Наш двор», 9 ч.

Фильм посвящается VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов «За мир и дружбу».

Автор сценария Г. Мдивани; постановщик Резо Чхеидзе; режиссер З. Харшиладзе; оператор Г. Челидзе; художники: Г. Гигаури, К. Хуцишвили; композитор Л. Кереселидзе, звукооператор Р. Козели.

В ролях: Цицино—София Чиаурели; Дато—Георгий Шенгелая; Манана—Лейла Абашидзе; Котэ—Леван Пильпани; Важа—Гоча Абашидзе; Тамара—Д. Церодзе; Георгий—А. Кванталиани; Вассаси—С. Такаишвили; Шалва—Н. Пиранишвили; Точа—К. Мгалоблишвили; Федя—З. Гудавадзе; бабушка Дато—Т. Абашидзе; Минадора—Н. Давиташвили. В эпизодах: Г. Ткабладзе, И. Хвичия, Н. Андроникашвили, Т. Цулукидзе, И. Кокрашвили, М. Мдивани, Ч. Чхеидзе, Н. Чиквинидзе, М. Махарадзе.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Березы в степи», 10 ч.

Авторы сценария: Б. Метальников, Б. Теткин; режиссер-постановщик Ю. Победоносцев; оператор М. Аранышев; режиссер К. Абусеитов; художник Ю. Мингазитинов; композитор Е. Брусиловский; текст песни Б. Теткина, звукооператор Л. Додонова.

В ролях: Марья—Р. Куркина; Степан—Г. Шаповалов; Дмитрий—Ю. Леонидов; Аманов—А. Исмаилов; Настасья—Е. Кузюрина; Максим—Л. Ясиновский; Дильда—Х. Букеева; Ибрай—Ж. Огузбаев; Алтынбеков—К. Байсеитов; Жумабеков—К. Бадыров; Василиса—А. Хохлова; Райка—Т. Думная; Гриша—Г. Головин; Касым—А. Козубаев. В эпизодах: К. Алишев, И. Ашеулов, Л. Водолазов, Г. Головин, А. Толубаев, Н. Мураталиев, В. Мельников, А. Скуредин, Ю. Померанцев, А. Хасенов.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Черные скалы», 8 ч.

Производство Бакинской киностудии художественных и хроникальных фильмов.

Автор сценария Мехти Гусейн; режиссер-постановщик Агарза Кулиев; операторы: Хан Бабаев, Аскер Измаилов; художники: К. Наджаф-заде, Э. Рзакулиев; режиссер Ш. Махмудбеков; композитор Рауф Гаджиев. Текст песен А. Алибейли; звукооператор А. Керимов. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Иманов—И. Эфендиев (дублирует К. Тыртов); Исмаил-заде—А. Алекперов (С. Курилов); Халилов—А. Искендеров (Е. Весник); Асланов—И. Дагестанлы (А. Алексеев); Таир—Р. Алиев (В. Трошин); Лятифа—Н. Гусейнова (А. Кончакова); Рамазан—А. Курбанов (В. Соловьев); Кошкин—В. Чинкин (К. Карельских); Дамиров—М. Марданов (А. Ктогов). В эпизодах: М. Санани, А. Гусейн-заде, С. Якушев, Ф. Мустафаев, А. Мамедова, В. Иванов, Т. Рахманов, М. Шамхалов, Р. Гашим-заде, Э. Расулов.

●

«Подгалье в огне», 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Лодзи. Польша.

Авторы сценария: Ян Батори, Генрик Гехткопф; режиссеры: Ян Батори, Генрик Гехткопф; оператор Адольф Форберт; художник Анатоль Радзинович; композитор Рышард Буковский; звукооператор Юзеф Бартчок. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Костка Наперский—Януш Быльчинский (дублирует А. Ларионов); Радоцкий—Станислав Мильский (А. Кельберер); Лентовский—Эши Пихельский (Н. Граббе); Гальшка—Треса Шпигель (С. Коновалова); Иордан—Владислав Сужинский (М. Погоржельский); Яроцкий—Юзеф Костецкий (В. Рождественский).

●

«Сын рыбака» (по одноименному роману Вилиса Лациса), 9 ч.

Производство Рижской студии художественных и хроникальных фильмов.

Автор сценария Э. Брагинский; режиссер Варис Круминьш; оператор Марис Рудзитис; художник Л. Грисманис; композитор Я. Иванов; звукооператор В. Блумберг. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В ролях: Оскар—Эдуард Павулс (дублирует В. Трошин); Гароза—Я. Осис (В. Хохряков); Анита—А. Гулбе (И. Карташова); Марта—Б. Индриксоне (Е. Синельникова); Зента—В. Фреймуте (В. Петрова); Клява—Ж. Копштале (А. Кельберер); Роберт—Э. Озолс (В. Рождественский); Теодор—Х. Мисиньш (Я. Янакиев); Сартапутне—Я. Кубилис (В. Лещинский).

●

«Хиросима», 8 ч.

Производство Японской киностудии.

Борьбе за мир во всем мире посвящается этот фильм.

Фильм поставлен по инициативе Японского профсоюза учителей.

Сценарий Ясутаро Яги по повести Арата Осада «Дети атомной бомбы»; операторы: Сюниторо Накао, Сусуму Урасима; художники: Тотецу Хиракова, Дзюндзи Эгути; музыка Акира Ифукубэ; звукооператор Сигэто Ясуэ; режиссер Хидзо Сегикава. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В главных ролях: Исудзу Ямада, Эйдзи Окада, Юмэдзи Цукиока, Йосими Като, Ясуми Хара, Сидзуэ Кавaрадзаки, Хатаэ Киси, Харуэ Тонэ, Такаси Канда и другие. Роли дублировали артисты киностудии и московских театров.

●

«Ребро Адамово», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Автор сценария Анжел Вагенштейн; режиссер Антон Маринович; оператор Эмиль Рашев; художник Златка Дыбова; композитор Константин Илиев; звукооператор Евгений Ганчев. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Зюлкер—Эмилия Радева (дублирует Д. Столярская); Адем—Георгий Попов (В. Нещипленко); Стефанов—Любомир Кабакчиев (В. Рождественский); директор—Никола Попов (А. Кельберер); Хатидже—Гинка Станчева (З. Земнухова); Сулейман—Иван Братанов (В. Щелоков).

●

«Любовь и слезы», (по рассказу Махмуда Субхи), 10 ч.

Производство «Фатенфильм», Египет.

Автор сценария Али Заркани; режиссер Кямаль Аш Шейх; оператор Вахид Фарид; художник Мичу; музыка, песни Али Фараг; звукооператор Крикор. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Фатма—Фатен Хамама (дублирует Д. Столярская); Ахмад—Ахмад Рамзи (М. Державин); Сания—Акима Ратеб (Н. Никитина); Мутавалли—Заки Ростом (Я. Беленький); отец Фатмы—Мухтар Осман (К. Нассонов); Паоло—Стефан Русти (Е. Весник).

«Дитте—дитя человеческое» (по первой части одноименного романа Мартина Андерсена Нексе), 11 ч.

Производство «Нурдиск фильме Компани». Дания.

Автор сценария и режиссер Бьярне Хеннинг Йенсен; оператор—Вернер Йенсен; художник Кай Раш; композитор—Херман Д. Хоппель; звукооператор Берге Халленберг. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Дитте—Тове Мас (дублирует Н. Румянцева); Дитте в детстве—Йетте Келет (Ляля Громова); бабушка Марен—Карен Поульсон (М. Синельникова); Сэрине—Карен Люкхехус (А. Петухова); Ларс Петер—Эдвин Тимрот (С. Бубнов); Йоханнес—Эббе Роде (Е. Весник); Карен—Мария Гарлан (А. Волгина); Карл—Иребен Нейергор (Ю. Саранцев); Сёрен Манн—Расмус Оттесен (А. Добронравов).

●

«Моя бедная любимая мать», 9 ч.

Производство студии Сан Мигель. Аргентина.

Автор сценария Омеро Манци; режиссеры: Омеро Манци, Ральф Паппьер; оператор Боб Робертс; звукооператоры: Рамон Атор, Хуан С. Гутьеррес; музыкальное оформление Александро Гутьеррес дель Баррно. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В ролях: Донья Анхела—Эмма Граматика (дублирует В. Каравлева); Роман, ее сын—Уго дель Коррилю (А. Ларионов); Эстер Фуэнтес—Аида Лус (В. Караваева); Росита—Грасиэла Лекубе (Е. Муратова); Андрес—Орасио Приани (Ю. Боголюбов).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Приключение в Золотой бухте» (по рассказу Владимира Пазаурека), 7 ч

Производство «Студия детского фильма» Прага.

Авторы сценария: В. Пазаурек, Б. Пояр, Л. Гельге; режиссер Бржетислав Пояр, оператор Я. Калиш, художник И. Кршка; композитор М. Вацек; звукооператор И. Павлик. Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В главных ролях: Иржик—Илья Черногорский (дублирует Леня Львов); дед—В. Главатый (Ф. Федоровский); Марженка—Ярина Рейшкова (Валя Захарова); дядя Якуб—Л. Струна (Г. Куровский).

●

«Ханка», 10 ч.

Производство «Босна фильм». Югославия.

Авторы сценария: Исаак Самоковлия, Славко Воркапич; режиссер Славко Воркапич; оператор Миша Стоянович; художник Драголюб Лазаревич; композитор Илия Маринкович; звукооператор Любомир Петек. Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главных ролях: Ханка—Вера Грегович (дублирует Г. Короткевич); Сейдо—Йован Миличевич (В. Соболев); Мушан—Мишо Мрвалевич (В. Петров); Айкуна—Мира Ступица (О. Лебзак); Церибаша—Васо Косич (В. Полицеймако).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Сказание о крепости Садо», 8 ч., цветной.

Производство Государственной киностудии «Чосенфильм». Корея.

Либретто спектакля и постановка народной артистки КНДР Цой Сын Хи; режиссер-постановщик Тён Дюн Че; операторы: О Ун Тхак, Пак Пён Су; художник Юн Сан Ёр; композитор Цой Ок Сам; звукооператор Соль Хён Сик. Режиссер дубляжа М. Калинин; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Кым И—Цой Сын Хи; Сун Ди—Гё Хан Гу; А-Хан—Ли Дён Рин; князь—Ким Бон Ун; княгиня (мачеха)—Пак Син Дя; кормилица—Ким Сен Ян.

В фильме принимают участие артисты Государственной балетной студии имени Цой Сын Хи.

●

«Кутясек и кутилка на детском празднике», 2 ч.

Производство ордена Труда студии мультипликационных и кукольных фильмов. Чехословакия.

Авторы сценария: Станислав Латал, Иозеф Пейр, Франтишек Тихый; режиссер Станислав Латал; художники: Дивица Ландрова, Франтишек Тихый; композитор Вацлав Троян; оператор Л. Граек. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В роли ведущего—Иозеф Пейр (дублирует К. Тыртов).

●

«Куклы Иржи Трнки» 3 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий государственный фильм». Прага.

Сценарист и режиссер Бруно Шефранек; оператор И. Колин; композитор Л. Слук. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Текст читает В. Рождественский.

Фильм снят студентами Академии изящных искусств, награжден золотой медалью на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве в 1955 году.

●

«Девять цыплят» (по сказке Иозефа Кожишека), 2 ч., цветной.

Сценарист и режиссер Гермина Тырлова; оператор Зденек Грубец; композитор Зденек Лишка; художники: Ружена и Ростислав Магниовы. Читает текст М. Корабельников. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

«Забытая кукла», 1 ч. цветной.

Производство студии комбинированных фильмов ДЕФА.

Сценарист и режиссер Иоганнес Гемпель; композитор Фридрих Хедденгаузен. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Концерт лауреатов», 1 ч.

Режиссер Д. Киселев; операторы: Ю. Леонгард, Е. Фифилина; автор текста В. Беликов, звукооператоры: З. Уздин, Д. Овсянников.

●

«В гостях у северных соседей» (пребывание Н. С. Хрущева и Н. А. Булганина в Финляндии), 5 ч., цветной.

Режиссер Л. Варламов; операторы: П. Касаткин, В. Ходяков; автор текста Г. Рассадин; звукооператор К. Никитин; диктор Р. Выгодский.

●

«На Международном конгрессе мод», 2 ч., цветной.

Режиссер М. Семенова; операторы: И. Бессарабов, А. Зенякин; звукооператор С. Ключевский.

●

«На земле свободной Индонезии» (дружественный визит К. Е. Ворошилова), 6 ч., цветной. Режиссер И. Венжер; операторы: Л. Котляренко, В. Комаров; автор текста А. Софронов; звукооператор И. Гунгер.

●

«Солдаты Родины», 3 ч.

Режиссер Р. Григорьев; операторы: Ю. Бородеев, М. Прудников; Б. Небылицкий, А. Савин, О. Сугинт, Н. Соловьев, Е. Яцун; автор текста С. Нагорный; звукооператоры: В. Котов, М. Соболев.

●

«На Шестой Всемирный...», 1 ч.

Режиссер О. Кутузова; автор текста Г. Блинов; звукооператор Д. Овсянников.

(В фильме использована кинохроника народно-демократических стран).

●

«Ленинграду — 250 лет», 1 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: А. Кричевский, А. Семин, И. Цупин; автор текста Ю. Смирнитский; звукооператор Е. Уманский.

●

«Поезд дружбы», 2 ч.

Режиссер З. Тузова; операторы: И. Грек, В. Мищенко; автор текста Л. Браславский; звукооператор Д. Овсянников.

●

«Из глубины веков», 2 ч., цветной, широкоэкранный.

Авторы - операторы: А. Зенякин, А. Семин; автор текста Ю. Каравкин; звукооператор И. Гунгер.

●

«Вьетнам принимает гостя» (о пребывании К. Е. Ворошилова в Демократической Республике Вьетнам), 2 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; операторы: В. Комаров, Л. Котляренко; автор текста Ю. Каравкин; звукооператор В. Котов.

●

«К. Е. Ворошилов в братской Монголии», 3 ч., цветной.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: Л. Котляренко, В. Комаров; автор текста О. Подгорецкая; звукооператор Д. Овсянников.

«По Венеции», 3 ч., цветной.

Авторы-операторы: Г. Монгловская, Ю. Монгловский; автор текста Л. Браславский; композитор А. Локшин; звукооператор И. Гунгер.

●

«Правительственная делегация Монгольской Народной Республики в СССР», 3 ч.

Режиссер И. Кравчуновский; операторы: И. Горчилин, П. Опрышко, А. Сологубов, авторы текста: Г. Волчек, Ю. Смирнитский; звукооператор Д. Овсянников.

●

«Дорогой дружбы», 3 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: В. Воронцов, Д. Рымарев, А. Савин, О. Сугинт; автор текста Г. Волчек; звукооператор И. Воскресенская.

●

«Подготовка к Международному геофизическому году в Советском Союзе», 3 ч.

Режиссер И. Кравчуновский; операторы: Л. Зайцев, В. Сурнин, И. Запорожский, Г. Голубов, Г. Захарова, И. Михеев, Ю. Каравкин, О. Лебедев; автор текста В. Фартучный; звукооператор В. Котов.

●

«Наша дружба навеки» (пребывание К. Е. Ворошилова в Китайской Народной Республике), 7 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; операторы: Л. Котляренко, В. Комаров, Чен Мо, Хан Дэ-фу; автор текста Е. Кригер, композитор С. Урбах.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На окраине города», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Каналыкин; режиссер Н.

Комаревцев; оператор Б. Козырев; звукооператор Ю. Корчагин.

●

«Две встречи», 1 ч.
Режиссеры: Е. Вермишева, Л. Киказ; операторы: С. Масленников, С. Барташевич, Я. Блюмберг, Б. Козырев, А. Павлов, К. Станкевич, С. Фомин; звукооператор Е. Бельский.

●

«Калинин — Ленинград—Калинин», 1 ч.
Режиссер В. Соловцев; операторы В. Гласс, Б. Козырев, С. Масленников, Н. Русанов, К. Станкевич, С. Фомин; автор текста Э. Черношварц; звукооператор Е. Бельский.

●

«Н. С. Хрущев в Ленинграде», 1 ч.
Режиссер Л. Киказ. Снимала группа операторов Ленинградской студии кинохроники.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Всесоюзные соревнования на кубок СССР по гимнастике», 1 ч.
Режиссер Л. Френкель; операторы: К. Богдан, М. Гольбрих, Я. Местечкин; автор текста Л. Гавриловский; звукооператор Н. Ренков.

●

«Дружная семья», 1 ч.
Автор сценария и текста З. Каменкович; режиссер А. Фернандес; оператор И. Кацман; звукооператор А. Шайкин.

●

«Колхозники Украины отвечают на призыв партии», 1 ч.
Режиссер А. Фернандес; операторы: К. Богдан, М. Безвиконная, И. Гольдштейн, В. Гура, А. Лаптий; автор текста А. Дерлеменко; звукооператор И. Ренков.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Мы из Сормово», 2 ч., цветной.
Авторы сценария: Д. Дальский, В. Кагарлицкий; режиссер Д. Дальский; оператор Н. Степанов; звукооператоры: Э. Меерович, Евг. Бельский; диктор М. Мелапед.

●

«Искусство Советской Татарии», 3 ч., цветной.
Автор-режиссер К. Поздняков; оператор Н. Степанов; звукооператор М. Вольхина.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Первенец сибирской металлургии», 1 ч.
Автор сценария и текста Г. Падерин; режиссер М. Лукацкий; оператор Г. Цветков; звукооператор К. Волков.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Народный артист», 1 ч.
Авторы сценария: Р. Калниньш, Г Чрейманис; режиссер-оператор И. Масс; композитор М. Баш; звукооператор Г. Коротеев.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сибирь фестивальная», 1 ч.
Автор сценарного плана Л. Берковиц; автор дикторского текста М. Сергеев; монтаж Ю. Петренко; операторы: А. Белинский, Л. Берковиц, М. Дегтярев, Н. Высоцкий, В. Мишин, Д. Смекаев, О. Франковский; звукооператор С. Степанов.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Свидетели прошлого», 1 ч., цветной.
Автор сценария и текста М. Киреев; режиссер-оператор Д. Мамедов; звукооператор И. Озерский.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 31. Тел. К 5-54-00.

А 09336. Сдано в производство 22/VII 1957 г. Подписано к печати 9/X 1957 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,75).
Учетно-издательских листов 15,65. Тираж 16 175 экз. Зак. № 1278

●

16-я типография Московского городского Совнархоза,
Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ

В ближайшее время Ленинградская студия научно-популярных фильмов выпустит на экраны цветной фильм «Дорога к звездам» (режиссер Павел Клушанцев, сценаристы Б. Ляпунов и В. Соловьев, оператор М. Гальпер).

Фильм рассказывает об истории развития ракетной техники и перспективах межпланетных путешествий.

Ниже мы публикуем эскизы художника М. Цыбасова к той части фильма, которая посвящена будущему полету первого космического корабля с людьми на Луну.